

U N I V E R S I D A D



DE LOS HEMISFERIOS

Escuela de Música

Tema:

**GRABACIÓN AUDIOVISUAL DE OBRAS ACADÉMICAS PARA PIANO DE
SEIS COMpositoras ECUATORIANAS**

Trabajo de Titulación para la obtención del Título de Licenciatura en Música

Presentada por:

Flor Abigail Matute Moncada

Tutor:

Mgt. Marcia Vasco

Quito, 08 de diciembre de 2020

RESUMEN

El presente trabajo aborda la temática de la mujer ecuatoriana como compositora de música académica, centrándose en una parte de la obra para piano de seis compositoras del país las cuales son: Inés Jijón, Aurora Román Casares, Jannet Alvarado, Carolina Ocaña, Camila Zaldumbide y Melanie Auz. Analizar el contexto de la música académica y de la presencia de la mujer en la historia musical del Ecuador ha permitido ratificar el rol femenino dentro de la composición musical, que, si bien se ha dado en menor proporción en comparación al género masculino, ha estado presente. Esto ha servido como sustento teórico al producto final de este trabajo, el cual es una grabación audiovisual de once obras para piano de las compositoras mencionadas. Además, se ha realizado un análisis formal y pianístico de estas piezas, lo cual ha permitido visibilizar la riqueza que hay en su música.

Palabras claves: música académica ecuatoriana, mujeres compositoras, música para piano, grabación audiovisual.

ABSTRACT

This work addresses the topic of Ecuadorian women as composers of academic music, focusing on a part of the piano work of six female composers from the country: Inés Jijón, Aurora Román Casares, Jannet Alvarado, Carolina Ocaña, Camila Zaldumbide and Melanie Auz. Analyzing the context of academic music and the presence of women in the musical history of Ecuador has allowed to confirm the female role in musical composition, despite of it has occurred in a lower proportion compared to the male gender, it has been present. This has worked as theoretical support for the final product of this work, an audiovisual recording of eleven piano pieces written by the mentioned composers. In addition, a formal and pianistic analysis has been made, what exposes the richness that exists in their music.

Key words: ecuadorian academic music, composer women, piano music, audiovisual recording.

DECLARACIÓN DE ACEPTACIÓN DE NORMA ÉTICA Y DERECHOS

El presente documento se ciñe a las normas éticas y reglamentarias de la Universidad de Los Hemisferios. Así, declaro que lo contenido en este ha sido redactado con entera sujeción al respeto de los derechos de autor, citando adecuadamente las fuentes. Por tal motivo, autorizo a la Biblioteca a que haga pública su disponibilidad para lectura dentro de la institución, a la vez que autorizo el uso comercial de mi obra a la Universidad de Los Hemisferios, siempre y cuando se me reconozca el cuarenta por ciento (40%) de los beneficios económicos resultantes de esta explotación.

Además, me comprometo a hacer constar, por todos los medios de publicación, difusión y distribución, que mi obra fue producida en el ámbito académico de la Universidad de Los Hemisferios. De comprobarse que no cumplí con las estipulaciones éticas, incurriendo en caso de plagio, me someto a las determinaciones que la propia Universidad plantee.

Flor Abigail Matute Moncada
C.I. 1106079484

Agradezco en primer lugar a Dios. Su gracia y fidelidad son el sostén mi vida y sé que sus planes son mayores a los míos. No solamente me ha dado la vida, sino el propósito para vivirla ¡Gracias papá!

A mis padres, Rodrigo y Flor, por su amor incondicional y porque a pesar de estar físicamente lejos, su ayuda y apoyo estuvo presente, no solo en mi proceso de titulación, sino a lo largo de toda mi formación universitaria

A mis hermanos, Israel y Tabita, mi principal razón para volver a casa, y a quienes amo y admiro profundamente

A mi tutora, la Maestra Marcia Vasco, por sus aportes, paciencia y cariño con los que me corrigió y guió a lo largo de este proyecto

Al Maestro Alex Alarcón, quien me incentivó a abordar la temática de este proyecto, por su disposición, motivación e invaluable enseñanzas no solo como pianista sino como ser humano

A Junior Zuñiga, por su ardua dedicación, apoyo, cariño y paciencia en el proceso de grabación y edición de audio, con los que además me acompaña día a día

A Génesis Serrano y Josué González, por el profesionalismo, dedicación y cariño con que se encargaron de la grabación y edición del video

A David Bucheli y Jessie Alomoto, por su colaboración con una parte del equipo de audio y video, y principalmente por su invaluable amistad y constante apoyo

A Carolina Ocaña, Cristina Martínez y Javier Arias, amigos y músicos que admiro entrañablemente, cuya ayuda en diversas etapas de este proyecto, fue fundamental

A las compositoras incluidas en este proyecto, sin quienes no se hubiese podido realizar este proyecto, sobre todo a Carolina, Camila y Melanie quienes contantemente demostraron su ayuda y apoyo

A mi papá Rodrigo, mi mayor inspiración en todo aspecto de la vida.

A todas las mujeres que han entregado su vida al arte y se han dado a los demás a través de la creación de su música. Mi admiración total para ellas.

Índice de Contenidos

RESUMEN	1
ABSTRACT	1
DECLARACIÓN DE ACEPTACIÓN DE NORMA ÉTICA Y DERECHOS	2
INTRODUCCIÓN	9
CAPITULO UNO	12
LA MÚSICA ACADÉMICA EN EL ECUADOR	12
1.1. Música pre colonial	12
1.2. Música e instrumentos introducidos a partir de la colonia	13
1.3. La Música académica en el Ecuador	16
1.4. El Piano en la Música Académica del Ecuador	19
CAPITULO DOS	21
LA PRESENCIA DE LA MUJER EN LA HISTORIA DE LA MÚSICA DEL ECUADOR	21
2.1. Contexto histórico de la mujer en el mundo y en el Ecuador	21
2.2. Presencia de la mujer en la Música académica universal y ecuatoriana	23
CAPITULO TRES	27
COMPOSITORAS ACADÉMICAS ECUATORIANAS	27
3.1. Inés Jijón	27
3.2. Aurora Román Casares	29
3.3. Jannet Alvarado	31
3.4. Carolina Ocaña	33
3.5. Camila Zaldumbide	34
3.6. Melanie Auz	35
CAPITULO CUATRO	37
ANÁLISIS FORMAL Y PIANISTICO DE LAS OBRAS MUSICALES	37
4.1. Análisis de dos obras de Inés Jijón	37
4.1.1. Pasillo romanza	37
4.1.1.1. <i>Análisis formal</i>	38
4.1.1.2. <i>Análisis pianístico</i>	41
4.1.2. Adoración - Fantasía Ecuatoriana	41
4.1.2.1. <i>Análisis formal</i>	41
4.1.2.2. <i>Análisis pianístico</i>	46
4.2. Análisis de dos obras de Aurora Román Casares	46

4.2.1.	Preludio no. 2	46
4.2.1.1.	<i>Análisis formal</i>	46
4.2.1.2.	<i>Análisis pianístico</i>	52
4.2.2.	Festejando la Cosecha de la Suite Serranías.....	52
4.2.2.1.	<i>Análisis formal</i>	52
4.2.2.2.	<i>Análisis pianístico</i>	59
4.3	Análisis de la obra de Jannet Alvarado.....	59
4.3.1.	Pasillo	59
4.3.1.1.	<i>Análisis formal</i>	59
4.3.1.2.	<i>Análisis pianístico</i>	66
4.3.2	Pasillo mío	66
4.3.2.1.	<i>Análisis formal</i>	66
4.3.2.2.	<i>Análisis pianístico</i>	72
4.4.	Análisis de dos obras de Carolina Ocaña.....	73
4.4.1.	“Aurora” – pieza incidental para piano	73
4.4.1.1.	<i>Análisis formal</i>	73
4.4.1.2.	<i>Análisis pianístico</i>	76
4.4.2.	Nocturno No. 1 “Nuageux”	76
4.4.2.1.	<i>Análisis formal</i>	76
4.4.2.2.	<i>Análisis pianístico</i>	80
4.5.	Análisis de dos obras de Camila Zaldumbide.....	80
4.5.1.	Albazo – Tema y variaciones	80
4.5.1.1.	<i>Análisis formal</i>	81
4.5.1.2.	<i>Análisis pianístico</i>	87
4.5.2.	Siempre – pasillo	88
4.5.2.1.	<i>Análisis formal</i>	88
4.5.2.2.	<i>Análisis pianístico</i>	91
4.6.	Análisis de una obra de Melanie Auz	91
4.6.1.	Primer movimiento de la Sonata para piano en Mi menor	91
4.6.1.1.	<i>Análisis formal</i>	92
4.6.1.2	<i>Análisis pianístico</i>	99
CAPITULO CINCO		100
PROCESO DE GRABACION DEL PRODUCTO ARTISTICO.....		100
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES		102

BIBLIOGRAFÍA	103
ANEXOS	106
ENTREVISTA	106
ENTREVISTA A MELANIE AUZ.....	107
ENTREVISTA A CAROLINA OCAÑA	110
ENTREVISTA A CAMILA ZALDUMBIDE.....	114

Índice de Gráficos

Gráfico 1. Pasillo Romanza	39
Gráfico 2. Adoración – Fantasía ecuatoriana	43
Gráfico 3. Preludio N° 2	48
Gráfico 4. Festejando la Cosecha	53
Gráfico 5. Pasillo	61
Gráfico 6. Pasillo Mío	67
Gráfico 7. Aurora.....	74
Gráfico 8. Nocturno N°1 “Nuageux”	77
Gráfico 9. Albazo -Tema y Variaciones	83
Gráfico 10. Siempre.....	89
Gráfico 11. Sonata en Mi menor	93

INTRODUCCIÓN

En el pasado, el rol de la mujer, se vio afectado por desigualdad y falta de oportunidades. Por esta razón su temática también se ha convertido en motivo de inspiración para muchos, pues la trascendencia de figuras femeninas que a pesar de la fuerte oposición social lograron marcar la historia, demuestra no solo la capacidad sino también la fuerza y valor que ha estado presente en las mujeres. Mary Nash, escritora, historiadora y profesora irlandesa, explica:

A pesar de que el sexo femenino ha representado la mitad, y más, de la población humana, las diversas corrientes historiográficas, tanto tradicionales como renovadoras, habían marginado a la mujer de sus estudios. Apenas había constancia de la aportación femenina al proceso histórico y, con la excepción de algunas figuras notables, las mujeres no figuraban como agentes del cambio histórico. En definitiva, estos estudios supeditaban la experiencia histórica de la humanidad a la experiencia histórica del varón. (Nash, 1985, pág. 101)

En relación al arte, el mayor grupo de artistas que ha tenido mayor influencia han sido los hombres. Sin embargo, como se analizará más adelante esto no implica la inexistencia de mujeres que hayan desempeñado una labor artística, lo cual se ha visto presente también en el Ecuador. Su obra musical no ha sido reconocida de la misma manera que la de los hombres. Esto puede ser entendido por un factor principalmente social y cultural en el que por muchos años la mujer no tuvo las mismas posibilidades de sobresalir, pues no era bien visto por la sociedad que esperaba que la mujer entregue su vida a otras labores. Leticia de Oyuela, en su libro: “Mujer, familia y sociedad: Una aproximación histórica” explica sobre la mujer en la época colonial:

Aprendieron a entender que lo trascendente de sus propias vidas les era siempre otorgado por lo ajeno: los hombres, los hijos, el matrimonio y la familia. Aparentemente era una vida repetitiva y cíclica, cuyo futuro era previamente conocido, y no una incógnita a develar por la proyección de un futuro histórico. (Oyuela, 2001, págs. 53, 54)

Por otro lado, con respecto a la música en el país, es el género popular el que ha tenido mayor presencia y difusión. Ketty Wong señala que al referirse a música ecuatoriana o nacional “la mayor parte de la población se refiere a la música popular...” (Wong, 2013, págs. 19,20 y 87) Sin embargo, esto no implica que la música académica escrita por

compositores ecuatorianos no exista, pues como se verá desarrollado más adelante ha sucedido lo contrario.

Por esta razón el objetivo del presente proyecto es realizar una grabación audiovisual en la cual se presenten siete obras académicas para piano de siete compositoras ecuatorianas, dando también a conocer una parte de su vida y obra compositiva, un análisis formal y estético de las obras, que pueda servir como material de difusión y referencia. De esta manera se habrá logrado ofrecer un espacio al género femenino dentro de la composición musical académica, e incentivar el interés, estudio y ejecución de la obra musical de compositoras ecuatorianas.

Al tratarse de un proyecto cuya base teórica es de tipo documental y no estadístico o experimental, pues busca entender el trasfondo de un comportamiento o un hecho que en el caso de este trabajo se relaciona a la mujer en el contexto musical, se empleará el método cualitativo. Este permite “explicar y obtener conocimiento profundo de un fenómeno a través de la obtención de datos extensos narrativos. Es flexible y se especifica en términos generales en el desarrollo del estudio” (Pelekais, 2000, pág. 349). Al contrario del método cuantitativo que por su parte busca “Explicar y predecir y/o controlar fenómenos a través de un enfoque de obtención de datos numéricos... puede ser descriptivo, correlacional, causal-comparativo y experimental.” (Pelekais, 2000, pág. 349).

Para lograr esto, se empezará redactando una breve reseña de la historia de la música ecuatoriana como contexto a la música académica del país, en lo que se enfocará más adelante. Se hablará también brevemente de la presencia de la mujer en la historia universal y en la historia del Ecuador y luego en la música académica universal y del país. Más adelante, se realizará una reseña de la vida y obra de las compositoras contempladas en este proyecto quienes son: Aurora Román Casares, Inés Jijón, Jannet Alvarado, Melanie Auz, Carolina Ocaña y Camila Zaldumbide. Finalmente se realizará un análisis musical (formal y pianístico) de las obras que han sido consideradas para ser presentadas como producto final de este proyecto, las cuales son: Pasillo mío y Pasillo de Jannet Alvarado, Primer movimiento de la sonata en Mi menor de Melanie Auz, Nocturno no. 1 y Aurora (obra incidental) de Carolina Ocaña, Albazo (tema y variaciones) y Siempre (pasillo) de Camila Zaldumbide, Pasillo – Romanza y Adoración (Fantasía ecuatoriana) de Inés Jijón y Preludio no 2 y Festejando la cosecha (de la suite de la Serranía) de Aurora Román Casares. Finalmente, y tras el análisis musical mencionado de las obras seleccionadas, las

cuales serán debidamente estudiadas, se realizará una producción audiovisual como resultado final del proyecto.

Las técnicas de recolección de datos para la realización de este proyecto serán instrumentos como: información bibliográfica obtenida directamente de diversos libros y artículos web, periódicos y/o revistas y entrevistas cuyos sujetos informantes serán algunas de las diferentes compositoras incluidas en este trabajo de modo que su testimonio y conocimiento amplíe y complemente la información obtenida.

Realizar una producción audiovisual que presente una selección de obras académicas para piano de diferentes compositoras ecuatorianas, beneficiará en primer lugar al sector artístico y cultural ya que, al otorgarle peso a la obra de estas compositoras a través de la difusión de su música, se abre el camino para que sea escuchada y apreciada. Dentro del ámbito pianístico, amplía también el repertorio, de modo que tanto estudiantes como maestros del instrumento tengan más opciones a la hora de escoger piezas para su estudio personal, recitales y conciertos, más aún si se posee un registro en audio y video como se pretende al final de este proyecto. Como experiencia personal, el estudio e interpretación de la música ecuatoriana y académica siempre ha sido de mi total interés y agrado, a su vez que lo ha sido el tema de la presencia de la mujer en la música, por lo que realizar una grabación audiovisual para la difusión de este arte y temática, representa un aporte desde mi formación como músico, pianista y ser humano.

Consecuentemente se abre el camino al despertar de la curiosidad sobre el resto de la obra de estas u otras compositoras del país, para que continúe siendo estudiada y difundida a las nuevas generaciones. Esto, además, sirve de influencia e inspiración para que nuevas compositoras del país se inclinen a producir y dar a conocer su música.

CAPITULO UNO

LA MÚSICA ACADÉMICA EN EL ECUADOR

La historia de la música en el Ecuador es principalmente entendida cuando es estudiada desde sus diferentes periodos, siendo estos: la época Prehispánica (aproximadamente desde los años 12 000a.C – 1534 d.C) la Colonia (siglos XVI - XVIII), la República (siglos XIX y XX) y la época contemporánea. Sin embargo, el presente capítulo se centrará en los eventos a partir del periodo de la colonia, pues es aquí cuando, tras la llegada de los españoles a territorio ecuatoriano, se creará un sincretismo no solamente cultural sino también musical, que se verá evidenciado y mayormente desarrollado durante la época republicana, en la cual ya se podrá hablar propiamente de música académica en el país.

Como se mencionó anteriormente, el primer periodo de la historia del país es la época prehispánica, periodo durante el cual se desarrollaron importantes culturas. Si bien no se analizará a profundidad esta época, se explicará brevemente las características generales de su música a manera de contexto a los futuros sucesos que afectaron a la música en el país, pues como se mencionará más adelante ciertos géneros musicales desarrollados en la colonia y que después tendrán presencia incluso en la música académica del país son de origen pre-colombino.

1.1. Música pre colonial

Antes de la llegada de los colonizadores a América ya existían tanto instrumentos como expresiones musicales. No se conoce a ciencia cierta todas las características de esta música, puesto que al tratarse de culturas tan antiguas (aproximadamente desde el año 12 000a.C – 1534 d.C) mucha información se ha perdido. Las culturas prehispánicas no tenían un sistema de escritura como hoy en día conocemos, por lo que todo cuanto se conoce en la actualidad (incluyendo una parte de su música) se conoce a través de los hallazgos de vestigios arqueológicos. Si bien este tipo de estudios han tomado lugar en el país, aun necesitan consolidarse pues su “fragmentariedad dificulta reconstruir el modo de vida de las sociedades tempranas. Vivimos todavía un pasado imaginario”. (Godoy, 2011, pág. 24)

De los instrumentos musicales se conoce que poseían una dimensión simbólica, una función social y religiosa, principalmente empleados en las fiestas o ritos ceremoniales, sin embargo, “resulta aventurado hablar de sonidos, escalas, timbre, altura, frecuencia,

producidos por tal o cual instrumento prehispánico”. (Godoy, 2011, pág. 24) Se han encontrado instrumentos de tipo aerófonos (silbatos, flautas, ocarinas) membranófonos (tambores) e idiófonos (sonajas, cascabeles) hechos principalmente de: arcilla, huesos de animales, piedras o metales. Así mismo se han encontrado objetos de uso cotidiano en los cuales se ve representadas escenas musicales, lo cual evidencia el ejercicio de la música en estas culturas.

La música en esta época surgió tras la interacción del hombre con su propio cuerpo y el medio que lo rodeaba. Mario Godoy explica que de la voz humana al exteriorizar emociones o imitar sonidos como el de las aves, nace el silbido y que del ritmo de la naturaleza el hombre desarrolló el ritmo musical. Consecuentemente explica que la música de esta época debió haber sido inicialmente rítmica, “ya sea por la facilidad de construir instrumentos idiófonos o por ser el ritmo el primer elemento musical que capta el oído humano” (Godoy, 2011, pág.25. El propio cuerpo del hombre servía como un elemento sonoro a su vez que lo fueron los objetos externos, Fernández de la Cuesta citando a Schaeffner menciona que “parece como propio de toda música primitiva producir el mayor efecto con los objetos más insignificantes, hacer partícipe de la música a las cosas mismas”. (José López-Calo, Ismael Fernández de la Cuesta, 1999, pág. 17)

Cabe mencionar también la invasión de los incas en 1530. Su presencia fue relativamente corta pero importante debidamente a su principal influencia en el idioma y la organización social y política, sin embargo, en la música no tuvo mayor impacto puesto que compartía rasgos con la música de los pueblos aborígenes. Cesar Arróspide de la Flor, explica sobre la música incaica:

Al analizarla en sí misma y comparativamente a la música de otros pueblos, procuraremos fijar el significado de su característica fundamental -el monodismo- que unida a otras como el pentafonismo, les dan su fisonomía típicamente prehispánica. (Flor, s.f., págs. 125-126)

1.2. Música e instrumentos introducidos a partir de la colonia

Tras la época aborígen toma lugar la época colonial, tiempo que se caracteriza por la llegada y conquista de los colonizadores españoles a América. Empieza con la llegada de Cristóbal Colón y su grupo de expedición un 12 de octubre de 1492. Este proceso comenzó con diversos viajes que Colón realizó para explorar las nuevas tierras

encontradas, en los cuales poco a poco se inició la instauración a territorios americanos de la cultura española.

La música indígena ya existente en territorios ecuatorianos encontraba su principal función en rituales o ceremonias en las que se ve reflejado sus tradiciones, actividades de la vida cotidiana, creencias y adoración a sus deidades relacionadas con la naturaleza. Los españoles no valoraron la cultura musical de los pueblos sometidos, y por el contrario la despreciaron, de tal manera que la prohibieron en búsqueda de eliminarla. Sin embargo, la música logró perdurar, al igual que lo hizo el pueblo indígena, gracias a haber sido practicada ciertas veces en secreto, a haber sido disfrazada bajo los modelos impuestos por los colonos y principalmente gracias a la tradición oral y auditiva presente en sus melodías, celebraciones o instrumentos musicales que también se conservaron. (Guerrero, 2002, pág. 12)

Los colonizadores no solo instauraron su cultura, sino que se mezclaron con los habitantes propios de las regiones dando como producto el mestizaje. La música, al igual que todas las costumbres y estilo de vida que tenían los indígenas se vio afectada. Como parte del proceso de evangelización de la iglesia católica, la música enseñada en ese entonces era religiosa o sacra y al seguir la tradición europea se trataba del canto gregoriano, música del renacimiento y barroco. Diferentes órdenes religiosas como los jesuitas, los franciscanos o las monjas conceptas se encargaron de la enseñanza musical. A su vez los conventos, monasterios o iglesias se convirtieron en los centros de la actividad musical de aquel entonces. La música tenía una función importante en la celebración de la misa y fiestas religiosas por lo que nacen las capillas de música, integradas por: el maestro de capilla, un organista, cantores e instrumentistas. Si bien en un principio el rol del maestro de capilla era desempeñado solamente por un religioso que haya sido ordenado en España, pasó a ser un rol compartido con los músicos profesionales de origen criollo o mestizo. El primer registro de un mestizo que se haya desempeñado como maestro de capilla fue Diego Lobato de Sosa Yarucpalla. (Armijos, 2013, pág. 28).

Fue bajo este contexto que la música empezó a experimentar el mestizaje. Los españoles y religiosos notaron que el proceso de enseñanza a los indígenas era más viable a través de la adaptación de los textos al quichua que había sido previamente impuesto por los mismos españoles para unificar todo el lenguaje indígena, y a través de la musicalización de los textos con melodías indígenas para su mejor comprensión. De esta

manera tanto la música indígena como la europea sufrían cambios y a su vez la música creada por los mestizos tomaba sus propias características. Pablo Guerrero explica:

El sincretismo que se produjo entre la música europea y la música indígena del Ecuador originó la música popular mestiza, la misma que, si bien se reconoce tuvo raíces distintas, llegó a constituirse en una clara manifestación musical con identidad propia. (Guerrero, 2002, pág. 18)

Tras la época colonial surge la época republicana que halla su caracterización en el proceso de transformación del Ecuador de una nación sometida a la construcción de una nación libre del yugo español. En 1830, tras diversas batallas independentistas, finalmente se constituye la República del Ecuador como un estado libre e independiente. Sin embargo, las primeras décadas fueron de inestabilidad económica, política y social tras los estragos que dejaron las guerras y los desacuerdos entre las autoridades de aquel entonces, hecho con el que se lidiará por muchos años después. (Ayala, 2008, págs. 27,28)

La Enciclopedia Internacional de música y cultura de SAGE menciona que durante este periodo los mestizos tuvieron la necesidad de construir una identidad sonora que fuese reconocida a lo largo de todo el territorio ecuatoriano por medio de música en representación de toda la nación. Esta identidad se logró a través de la integración de la cultura local mestiza, influencia andino-indígena y elementos de la música criolla. De esta manera se asientan géneros como: el san Juanito, yaraví, danzante, yumbo, entre otros (de origen andino-indígena) y otros géneros como el pasillo o el fox incaico que por otro lado nacen tras una influencia extranjera. (The SAGE International Encyclopedia of MUSIC AND CULTURE , 2019, págs. 766 - 767)

En cuanto a instrumentos musicales se refiere, se encuentran aquellos que se conservaron desde el periodo prehispánico y aquellos nuevos que por supuesto fueron introducidos a la escena musical del Ecuador desde Europa con la colonización española. Juan Mullo, reconocido etnomusicólogo ecuatoriano en su libro Música Patrimonial del Ecuador explica que instrumentos como el rondador, la hoja, las flautas traversas y las dulzainas, con un origen prehispánico como el pingullo o el pífano, son los instrumentos de viento más representativos de la cultura mestiza en el Ecuador. Instrumentos de cuerda como el arpa, la vihuela, la guitarra, guitarrón, bandolín y violín, tienen en cambio un origen europeo. Por otro lado, en el siglo XIX se introducen al Ecuador el piano e

instrumentos sinfónicos como el clarinete, el saxofón, la flauta de ébano, entre otros y en el siglo XX aparecen el acordeón, el órgano, el requinto, entre otros. (Mullo, 2009, pág. 199)

Como resumen de los cambios que experimentó la música ecuatoriana en el siglo XX Juan Mullo, explica la transformación que la música indígena, negra y mestiza en el Ecuador ha experimentado a partir del siglo XX analizando varios aspectos musicales dentro de los cuales señala: la afinación a 4'40 (con la incorporación de la guitarra o instrumentos occidentales modernos), el modo (estructura de la escala musical concebida en función de la temática o motivo del género), la tonalidad (con la presencia de la guitarra como instrumento armónico las tonalidades de Mí, La y Re menor se convierten en las más comunes en la música tradicional), acento (se pasa a acentuar el primer tiempo según el sistema rítmico divisionario occidental), metro y ritmo, binarización y tiempo. (Mullo, 2009, págs. 125-127). Como conclusión, el mismo autor explica:

En esta dinámica, lo tradicional es explicado por situaciones sociales cuyas expresiones interactúan con otras pertenecientes a sociedades y grupos diferentes, dentro de contextos históricos y culturales específicos, los mismos que determinan la construcción de nuevas fronteras musicales gracias a su no-aislamiento. (Mullo, 2009, pág. 127)

1.3. La Música académica en el Ecuador

La música académica, también conocida como música “cultura” o coloquialmente como música “clásica”, término que es erróneamente empleado puesto que haría referencia a la música compuesta solamente durante el clasicismo (1750-1820), hace mención a la música de tradición occidental escrita por los grandes compositores universales. En palabras de Pompeyo Perez Diaz, esta música:

Posee una tradición larga, variada y sólida, una base teórica muy elaborada, la capacidad de producir obras de notable complejidad de contenido, requiere de un importante proceso de aprendizaje para dominar su composición y su interpretación y disfruta de un código de escritura preciso para muchas de las variables implicadas en su resultado final. (Díaz, 2005, pág. 7)

Pablo Guerrero a su vez describe esta música como “aquella creada a partir del aprendizaje normado y gradual que se enseña en escuelas formales de música, y cuya funcionalidad es el goce estético, la proposición vanguardista, a través del proceso técnico en la composición y la ejecución”. (Guerrero, 2002, pág. 957).

En el caso del Ecuador se puede hablar de música académica o “cultura” solamente tras la llegada de los españoles y el proceso de mestizaje tanto cultural y musical que se dio. Fueron los españoles quienes en instituciones tanto académicas como religiosas introdujeron la enseñanza de esta música traída desde Europa. Consecuentemente los músicos la tomaron como referente para realizar sus propias composiciones, e incluso realizaron un sincretismo entre la música académica occidental y la música tradicional ecuatoriana. Al respecto, Ketty Wong explica:

Los compositores académicos ecuatorianos consideran el uso de elementos folclóricos en la música culta como una expresión de un *nacionalismo académico* y trazan una línea divisoria entre la música nacionalista académica y la *música nacional*. La primera es considerada como la producción artística de compositores con formación musical en los conservatorios cuyos valores estéticos y métodos de composición son supuestamente el resultado de un profundo conocimiento del folclore ecuatoriano y una conciencia intelectual. (Wong, 2013, pág. 65).

Sixto María Durán (1875-1947), Segundo Luis Moreno (1882-1972), Luis Humberto Salgado (1903-1977) y Corsino Durán (1911-1975) son algunos de los músicos y compositores ecuatorianos más reconocidos, cuya obra se ha vuelto un referente para la música académica del país.

El Conservatorio Nacional de Música, importante institución por medio de la cual se estableció formalmente la escuela musical ecuatoriana que formó a los futuros músicos y compositores, fue fundado el 28 de febrero de 1870 en la ciudad de Quito bajo el mandato del presidente Gabriel García Moreno. Luego de siete años el Conservatorio cesó sus funciones debido a problemas políticos del país y de falta de recursos económicos. Bajo el mandato de Eloy Alfaro en el año de 1900, el Conservatorio Nacional reanudó sus funciones de manera oficial y es tras su refundación que “se produjo un afianzamiento de la música académica en el país” (Guerrero, 2002, pág. 24).

Cuatro años después llega a Quito Dominico Brescia quien fue maestro de los reconocidos compositores Segundo Luis Moreno y Francisco Salgado Ayala y quienes a su vez cimentaron las bases del Nacionalismo musical en el Ecuador al enseñar la fusión del “sistema armónico europeo (tonal-funcional) y en el desarrollo de los formatos académicos camerales y sinfónicos partiendo de materiales musicales vernáculos (temas indígenas-andinos)”. (Bueno, s.f., pág. 1).

La Escuela musical ecuatoriana se va formando poco a poco. Empezó con los antecedentes musicales en los que la enseñanza de la música se dio de manera formal en conventos, capillas o escuelas de música que se habían creado, se asentó con la fundación del Conservatorio Nacional de música y la futura creación de diferentes instituciones musicales y culturales.

Según Claudio Viteri, para haber nacionalismo cultural debe haber primero oposición entre una cultura y la otra, como ocurrió en el Ecuador entre la cultura local y la europea. En el caso del nacionalismo musical “depende de cómo se desenvuelve este conflicto en la obra de los compositores ecuatorianos, quienes fusionaron las dos culturas que fueron finalmente, resultados musicales técnicamente sofisticados.” (Viteri, 2017, págs. 67,68)

Julio Bueno hablando sobre el nacionalismo en el Ecuador explica:

Generado por el romanticismo, el nacionalismo reconoce los valores de la música popular indígena y mestiza. Muchos de los músicos nacionalistas ecuatorianos recopilaron melodías indígenas: algunos crearon obras en formatos sonata-sinfónicos, rapsódicos, y otros en esquemas operáticos y de música sacra, pero con elementos del melos popular indígena y mestizo. (Bueno, s.f., pág. 1)

Al respecto el mismo autor, realiza una clasificación en cuatro diferentes generaciones de compositores nacionalistas. En la primera generación data la composición de suites, formas rapsódicas, óperas y obras para piano de formas pequeñas (géneros musicales ecuatorianos). Además de su trabajo compositivo realizaron trabajos teóricos como fundamento de esta corriente. En este periodo sobresalen: Segundo Luis Moreno, Sixto María Durán Andrade y Francisco Salgado Ayala, entre otros. En la segunda generación se compuso obras de formato sinfónico, música de cámara para diferentes formatos o solo piano, óperas, ballets y música sacra y se continuó con las formas musicales desarrolladas en la primera generación. Aquí sobresalen José Ignacio Canelos, Luis Humberto Salgado, Corsino Durán e Inés Jijón. En la tercera generación se continúa con la composición de las formas musicales anteriores. De esta generación destacan los compositores que lograron complementar sus estudios musicales en Europa, de modo que el conocimiento adquirido lo adaptaron a la música del país. Los compositores que destacan son: Gerardo Guevara, Mesías Mayguashca, Carlos Bonilla Chávez, Enrique Espín Yépez, entre otros. (Bueno, s.f., pág. 2)

En la cuarta generación se encuentran compositores de música académica y popular y se recrea el nacionalismo musical con la incorporación de la tradición musical del oriente amazónico y la música afro-esmeraldeña. Como compositores destacan: Terry Pazmiño, Jacinto F. Camacho y Julio Bueno. En esta generación se encuentra también la compositora guayaquileña Blanca Layana. Además, surgen importantes figuras en otros ámbitos musicales como Mario Godoy (investigador), Juan Mullo (etnomusicólogo), Arturo Rodas (director de la revista OPUS), Álvaro Manzano (compositor y director hasta la actualidad de la Orquesta Sinfónica Nacional), entre otros. (Bueno, s.f., pág. 3)

Consecuentemente se puede observar que en esta clasificación realizada por Julio Bueno se hace menciones a las compositoras ecuatorianas; Inés Jijón y Blanca Layana encasilladas dentro de la segunda y cuarta generación respectivamente y a la compositora Mónica Alvarado, encasillada más adelante dentro de la generación de compositores contemporáneos actuales. Por otro lado, Pablo Guerrero también realiza una clasificación de compositores por generaciones en donde se encuentra el nombre de Inés Jijón en la primera generación (Guerrero, 2002, pág. 33). Esto demuestra y afirma la presencia de la mujer en la escena musical académica del país, pero a su vez ratifica su escasa presencia en comparación a los compositores de género masculino.

1.4 El Piano en la Música Académica del Ecuador

Debido a que como resultado de este proyecto se presentarán diversas obras académicas para piano, a continuación, se hará una breve contextualización del instrumento desde su nacimiento hasta su llegada al Ecuador e influencia en la música académica del país.

El piano, catalogado como instrumento musical de cuerda percutida, es dueño de una extensa historia. Este instrumento tal como lo conocemos hoy en día es fruto de la evolución de instrumentos antecesores entre los cuales esta: la cítara (desde la Edad antigua), el monocordio, el salterio, el clavecín y clavicordio (instrumentos ya con teclado y con auge hasta la época barroca y parte del clasicismo). El piano nace de la necesidad de los compositores e instrumentistas de plasmar ideas musicales que no eran posibles a través de los dos instrumentos antes mencionados y desde su invención ha experimentado cambios hasta llegar ser el instrumento que conocemos hoy en día. Jaime Ingram explica: “Pronto aparecería el ingenioso invento que resolvería definitivamente las dificultades

existentes: el piano, feliz resultante del sonido brillante y casi metálico del clave, aliado al tono sensible y poético del clavicordio, gracias a su sistema de martillos independientes inventado en 1702 por el paduano Bartolomeo Cristofori (1655-1731)”. (Ingram, 1978, págs. 46,47)

El piano llegó al Ecuador desde Europa en el siglo XIX. Se encontraba en los salones de la aristocracia y casas grandes de las ciudades y además era el instrumento predilecto de los compositores académicos, en contraste a la guitarra que era principalmente usada en la música popular. Las composiciones académicas para piano se ven enmarcadas en la música de los compositores nacionalistas con el uso de microformas pianísticas (a través de géneros musicales populares como el pasillo, yaraví, etc.) y formas musicales académicas como suites, rapsodias y música de cámara como obras para canto con acompañamiento pianístico. Además de la composición de música de cámara. Una de las obras académicas para piano más representativa de compositores ecuatorianos es el *San Juanito Futurista (1944)* de Luis Humberto Salgado, obra en la que se ve reflejado el uso del dodecafonismo fusionado con el ritmo del sanjuanito, ritmo tradicional ecuatoriano. (Bueno, s.f., pág. 2 y 7)

CAPITULO DOS

LA PRESENCIA DE LA MUJER EN LA HISTORIA DE LA MÚSICA DEL ECUADOR

2.1 Contexto histórico de la mujer en el mundo y en el Ecuador

El hombre y la mujer se relacionan entre sí. Si bien esta relación ha evolucionado, es necesario retroceder en el tiempo para entender así los cambios y las constantes. Es bien sabido que la igualdad ante la ley que ambos géneros gozan el día de hoy ha sido resultado de una lucha política y social cuyos resultados tardaron años enteros en verse. Si bien los inicios del feminismo se remontan a la época renacentista, no fue hasta el siglo XVIII tras la revolución industrial que surge la denominada primera ola del feminismo.

En Inglaterra, el sufragio femenino se instaura finalmente en 1869 tras el trabajo en favor de los derechos de la mujer de importantes figuras como Mary Wollstonecraft y, tras su muerte John Stuart Mill. Por otro lado, en Estados Unidos la primera ola del feminismo surge en 1848. Empieza con la redacción de la *Declaración de Seneca Falls* que entre otros temas habla de la igualdad entre hombres y mujeres. Políticos como Abraham Lincoln y Ralph Emerson apoyaron la causa femenina pero no fue hasta 1918 que se aprueba el sufragio femenino. Por otro lado, en Francia la primera ola del feminismo nace en 1789 con la Revolución Francesa. Muchas mujeres fueron asesinadas debido a su voz de protesta, como es el caso de Olimpia de Gouges, sin embargo, sentaron un precedente. Más adelante fue Leon Richier, quien organizó el Congreso Internacional de los Derechos de la Mujer en 1878 y en 1945 el derecho al sufragio de la mujer fue finalmente aprobado. Para el término de la segunda guerra mundial, igualmente en 1945, el voto femenino había sido aprobado en todos los países con sistema democrático. (Laje, 2016, págs. 49-55)

En el caso del Ecuador la jerarquización en relación al género se dio a partir de las invasiones incaica y española, pues previo a esto, acorde a la cosmovisión indígena que estaba presente en las culturas prehispánicas, lo masculino y lo femenino eran considerados diferentes, pero complementarios. “Hombres y mujeres ocuparon las mismas jerarquías... ambos compartieron sus actividades, oficios y también las responsabilidades de la formación de los hijos, además de la organización social y política de familiares y demás grupos ampliados”. (Quinatoa, 2009, pág. 48). Sin embargo, con la llegada de los Incas y consecuentemente el aumento de población y necesidad de protección y supervivencia nacieron los guerreros y jefaturas que eran de carácter masculino. Las

mujeres por su parte se dedicaron principalmente a las actividades del hogar, la familia y actividades de apoyo a las labores ejercidas por sus compañeros. El rol de la mujer se vio principalmente afectado con la conquista española en 1534. Si bien hubo un pequeño grupo de mujeres que pudo mantenerse con sus esposos indígenas, favoreciendo así la permanencia de la sangre indígena pura, otras fueron maltratadas, violadas y otro grupo, en base a la posición social y económica que ya poseían, eran tomadas como amantes o esposas de los españoles. A través de estas dos formas de unión las mujeres empezaron a adaptarse al nuevo sistema político y social y adoptar paulatinamente la identidad y cultura de influencia española. (Quinatoa, 2009, pág. 49-54).

Durante la colonia y más adelante la república, el deber de la mujer se vio principalmente marcado por el discurso del Estado y de la Iglesia Católica. Pese a que legalmente la mujer estaba exenta del trabajo, fueron en realidad ampliamente explotadas laboralmente por la clase dominante. Por otro lado, la vida religiosa en los conventos significó una alternativa a la vida doméstica y explotación puesto que “ser monja en la época colonial era tener una profesión, y más aún, era tener un espacio y un status en la sociedad” (Londoño, 1997, pág. 277). Tal es el caso de la reconocida figura de Mariana de Jesús (1618-1645).

Si bien los pueblos sometidos se adaptaron a la nueva cultura e imposición, hubo diversos levantamientos en protesta que terminaron en violentas luchas, dentro de las cuales data también la participación femenina en el activismo político criollo. Tras la independencia del yugo español y constitución del Ecuador como República en 1830, muchas mujeres continuaron su labor de protesta, lo que dejó sentada las bases para que en futuros años otras continúen la lucha en búsqueda de igualdad y justicia. Ana María Goetschel explica:

La participación de las mujeres en las discusiones y decisiones públicas se realizaba en medio de la vida cotidiana y particularmente en reuniones sociales y tertulias, las cuales no sólo constituían elementos fundamentales para la reproducción social y cultural de las familias, sino que las mujeres jugaron un papel activo en su organización. (Goetschel, 2009, pág. 18)

Si bien el Ecuador era ya una república, no todos los habitantes eran considerados ciudadanos, por ende, no todos gozaban de los mismos derechos. Las mujeres se encontraban dentro de este grupo. Esto no limitó su participación en otros campos, pues en

acto de rebelión hubo diversas figuras que tuvieron una presencia incluso política como: Rosa Zárate, Rosa Campuzano, las famosas tres Manueles, entre otras. (Goetschel, 2009, pág. 16).

Bajo el mandato del presidente Gabriel García Moreno y el régimen conservador, se concebía a la mujer como el centro de la familia y base de la sociedad por lo que se hizo un gran esfuerzo en educarla moral y religiosamente e instruirla en la enseñanza de las labores domésticas y como madre. Por otro lado, durante el régimen liberal del presidente Eloy Alfaro Delgado, si bien el rol doméstico y de madre continuó siendo importante, las oportunidades de realizarse en otros ámbitos se extendieron. Poco a poco la mujer ocupó puestos de trabajo desempeñados en la administración pública, educación, etc tomando así acción en la vida pública. El cambio más significativo llegó con Matilde Hidalgo de Prócel, quien además de convertirse en la primera mujer en graduarse de doctora en medicina en el país, se convirtió también en la primera en ejercer el derecho a sufragar. Esto tuvo impacto a nivel internacional, pues fue en 1929 cuando el Ecuador se convirtió oficialmente en el primer país en Latinoamérica en acceder al voto femenino. (Goetschel, 2009, pág. 30)

En 1935, se formó la Primera Convención Nacional de Mujeres Ecuatorianas y tres años después La Alianza Femenina Ecuatoriana. Se logró aprobar: la igualdad de derechos económicos, sociales y políticos; reclamo de leyes especiales para la educación de la mujer en el sentido profesional y doméstico, reforma de las leyes de trabajo, entre otros. Poco a poco la participación de la mujer en la sociedad empezó a tener más fuerza y la visión sobre ella empezó a cambiar como resultado de las luchas y revoluciones antes mencionadas que buscaron no solo la igualdad de la mujer ante la ley sino el cambio de mentalidad en aquellos que en su momento la concibieron inferior al hombre.

2.2. Presencia de la mujer en la Música académica universal y ecuatoriana

Puesto que el enfoque del presente proyecto es la música académica, que fue originalmente ajena al país pues nace en Europa, es importante conocer su desarrollo en el contexto universal principalmente en cuanto a la composición.

Marcia J. Citron, explica que los cánones han provisto una poderosa herramienta de perpetuación y estos han derivado de estructuras masculinas. Esto no significa que las mujeres no han participado en la composición, interpretación u otras facetas de la música,

sino más bien que han ejercido un mínimo poder en la formación de estos grupos estándar, pero si la mujer hubiese tenido una voz más fuerte, históricamente el género hubiese figurado de manera prominente. (Citron, 2000, pág. 41)

Clara Schumann, Fanny Mendelssohn o incluso Marianne Mozart son las referencias más nombradas al hablar de compositoras académicas en Europa. Las tres se caracterizan por haber demostrado un gran talento, capacidad y aptitud musical que lamentablemente fue explotado temporalmente para al final ser privadas de seguir un camino artístico. Un ejemplo de esto se observa en la vida de Marianne o “Nannerl” Mozart, como popularmente era conocida. Janice Kaplan menciona que esta compositora y pianista tenía incluso mejores habilidades que las de su hermano y que Wolfgang A. Mozart la “idolatraba”, pero lamentablemente su padre, Leopold Mozart, no consideró correcto que ella siga su vida artística y terminó pidiéndole que contraiga matrimonio y así la relegó a las labores del hogar. (Kaplan, 2020, pág. 35)

Según Sonsoles Ramos y Ana María Botella explican la presencia de la mujer en la música desde el siglo IX principalmente como cantoras. Durante el periodo de la Alta Edad Media aparece la primera mujer poetisa y compositora de origen bizantino: Kassia de Constantinopla, autora de diversas obras litúrgicas. Sin embargo, la referencia a ella y otras mujeres como Blanca de Castilla, reina del consorte de Francia y también compositora, o la juglaresa María Perez la Balteira son escasas. Cabe destacar también el trabajo de los grupos de religiosas en los conventos de monjas en donde consecuentemente la música estaba a cargo de ellas. (Lorenzo, cit. por Sonsoles Ramos y Ana María Botella, 2011, p. 128)

Durante la época del barroco musical sobresalen las figuras de: Maddalena Casulana, (compositora, laudista y cantante italiana), Francesca Caccini (compositora y cantante italiana), Barbara Strozzi (cantante y compositora italiana). En la época clásica (1750-1820) se encuentran: María Theresia Von Paradis (pianista y compositora austriaca), Mary Hester Park (compositora, pianista y cantante británica), Isabel De Charrière (compositora y además escritora holandesa) Marianne Von Martínez (compositora y cantante austriaca de ascendencia española) quien tuvo como maestro al mismo J. Haydn.

Durante el romanticismo sobresalen: Fanny Mendelsson (compositora y pianista alemana), Clara Schumann (pianista y compositora alemana), Teresa Carreño (pianista, compositora y cantante venezolana) y María Malibrán (compositora y reconocida soprano española). En el siglo XX sobresalen: Wanda Landowska (pianista y clavecinista polaca),

Alma Schindler o mayormente conocida como Alma Mahler (compositora y editora musical austriaca, esposa temporal del compositor Gustav Mahler), Nadia Boulanger (pianista, profesora, compositora y directora de orquesta de origen francés), Germaine Tailleferre (pianista y compositora francesa) y Sofiya Gubaidúlina (compositora rusa) y Elena Romero Barbosa (compositora, pianista, pedagoga y directora de orquesta española). Todas ellas lograron sobresalir y desarrollar su trabajo artístico pese a la búsqueda de exclusión a la mujer de la práctica musical de manera profesional. (Sonsoles Ramos - Ana María Botella, 2020, págs. 418-422)

En el Ecuador y como se mencionó en el capítulo anterior, la música académica llega al país en 1534 con la conquista española y conllevó un largo proceso de instauración y enseñanza a los habitantes del país por lo que la escuela académica musical ecuatoriana se asentó durante el periodo de la república. Justamente durante este periodo y gracias a la formación del Conservatorio Nacional de Música hubo oportunidad para que las mujeres puedan estudiar formalmente música. Ana María Goetschel, quien además señala que aún “queda por estudiarse la búsqueda de las mujeres por espacios en ese campo” (Goetschel, 2009, pág. 34) el gobierno liberal había abierto cursos especiales para señoritas. Señala los nombres de Manuela Gómez de la Torre, Teodolinda Terá, Lidia Noboa o María de Lourdes Jaramillo, quien sería una de las pocas mujeres en estudiar violín en el Conservatorio Nacional, en donde también se dedicaría a la enseñanza, y quien además fue “la única mujer fundadora de la Orquesta Sinfónica Nacional, cuando se creó en 1957.” (Goetschel, 2009, pág. 34).

De igual manera, como fue explicado en el capítulo anterior, tanto Julio Bueno como Pablo Guerrero han realizado una clasificación de compositores ecuatorianos nacionalistas la cual está llena de nombres masculinos, destacan los nombres de Inés Jijón, Blanca Layana y Mónica Alvarado, cada una encasillada dentro de su respectiva generación. Esto confirma automáticamente la presencia de la mujer en la música académica ecuatoriana, pero a su vez ratifica su escasa presencia.

Debido a que una parte de la realización del presente proyecto ha sido música de compositoras académicas ecuatorianas para ser presentada como producto final, se ha tomado en cuenta el nombre de las compositoras ya mencionadas, pero también de otras, quienes a pesar de no estar en los libros mencionados han tenido una educación musical formal y académica como es el caso de Aurora Román Casares y Jannet Alvarado. De

igual manera existen compositoras contemporáneas y en proceso de formación cuyos nombres amplían el número de mujeres compositoras académicas que posee el país como es el caso de Carolina Ocaña, Melanie Auz y Camila Zaldumbide.

Por último, si bien este proyecto se enfoca en la música académica cabe mencionar que la música popular en el Ecuador también ha tenido un importante desarrollo y han existido importantes referentes femeninas que incluso han logrado trascendencia internacional como es el caso de: Carlota Jaramillo, las hermanas Mendoza – Suasti, Paulina Tamayo, Margarita Lazo, María Tejada, Alexandra Cabanilla, entre otras. Todas ellas son un ejemplo de intérpretes de música extranjera, música ecuatoriana tradicional y de música ecuatoriana con fusión de otros géneros musicales.

CAPITULO TRES

COMPOSITORAS ACADÉMICAS ECUATORIANAS

3.1. Inés Jijón

Según la tesis de nombre: “El aporte pianístico de Inés Jijón (1909-1995) al desarrollo de la música ecuatoriana” realizada por la pianista Sofía Sosa, María Inés Jijón Rojas nació en la ciudad de Quito, Ecuador el 23 de diciembre de 1909. Sus padres fueron Pablo Jijón, abogado guayaquileño y Carmela Rojas. Empezó sus estudios musicales a temprana edad en el Conservatorio Nacional del cual se graduó como profesora de piano en 1937. Además, creció en un ambiente musical pues en su familia se encontraban tanto músicos como melómanos. En el Conservatorio Nacional, además de piano estudió viola, instrumento que la llevo a formar parte de la orquesta de la institución y que tuvo que dejar para dedicarse por completo al estudio del piano. Además, cursó materias teóricas como armonía, contrapunto, fuga y composición de la mano de maestros como: Francisco Salgado, Sixto María Durán, Gustavo Bueno, Eloísa Proaño, Alicia Jarrín, César Aizaga, entre otros. Una vez terminados sus estudios en el conservatorio desempeñó su carrera musical como pianista, profesora de piano y compositora. (Sosa, 2017, pág. 21)

Ejerció su rol de pedagoga en el Instituto Interamericano de Música Sacra, en el Conservatorio Nacional y en diversas escuelas y colegios de la ciudad. Además, fue directora de la Sección de Artes Musicales de la Casa de la Cultura Ecuatoriana y estructuró el Museo Musical “Pedro Traversari”. Dentro de su labor pedagógica se observa una notable inclinación hacia la enseñanza musical infantil a través de la creación del libro “CANCIONES PARA LOS NIÑOS DE MI PATRIA” escrito en 1979, el cual sirve como un método de enseñanza con canciones o rondas infantiles e indicaciones pedagógicas para el profesor. A la par desarrolló su carrera pianística realizando diversos conciertos, recitales para piano solo y otros como acompañante. Murió el 7 de mayo de 1995 a la edad de 86 años tras contraer una enfermedad poco conocida para los médicos de ese entonces. (Sosa, 2017, págs. 22-26)

Dentro de su obra compositiva se pueden distinguir dos fases: las composiciones didácticas y las composiciones de música ecuatoriana con tinte académico. Dentro de las composiciones didácticas se pueden encontrar:

- Canciones escolares

- Canciones para canto y piano
- Canciones religiosas
- Villancicos
- Rondas
- Himnos

Algunas de estas obras están escritas sobre ritmos tradicionales ecuatorianos como: danzantes, sanjuanitos, pasillos, entre otros.

Por otro lado, dentro de sus composiciones académicas ecuatorianas se encuentra:

- Adoración - fantasía
- Confidencia
- Ensoñación
- Fantasía
- Guayaquil
- Inspiración
- La diosa y las ninfas del agua
- Mis recuerdos - fantasía
- Pasillo Romanza
- Tierra Mía - pasillo
- Plegaria
- Poema de los Andes - fantasía:
 - I Despertar de la Montaña
 - II Nieve en el Chimborazo
 - III Alegría de las Cumbres
- Suite en la Serranía:
 - I Preludio
 - II Danza Ritual
 - III Yumbo
 - IV Danza Salvaje
- Mi oración - Aire Típico
- Pensando
- Recuerdos - fantasía

- Tríptico Ecuatoriano:
 - I Pasillo Minué
 - II Yaraví Fantasía
 - III Danza Ecuatoriana
- Tus ojos - pasillo
- Yo no sé por qué es bella.

El catálogo de obras ha sido igualmente tomado del trabajo de Sofía Sosa “El aporte pianístico de Inés Jijón (1909-1995) al desarrollo de la música ecuatoriana”. (Sosa, 2017, págs. 32-34)

3.2. Aurora Román Casares

La información usada para la redacción de la biografía y obra de la compositora, ha sido tomada de dos importantes fuentes. La primera se trata del libro “Aurora Román Casares, obras para piano” sin fecha de publicación, escrito por la compositora y publicado CAPIGRAF IMPRESORES, el cual contiene las partituras de algunas de sus obras para piano. La segunda fuente se trata de la página web oficial de la compositora, la cual ha sido hecha con el propósito de difundir virtualmente su obra y trayectoria artística.

Aurora Román Casares nació en la ciudad de Quito el 7 de junio de 1933. Empezó sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Música a los 12 años. Sus conocimientos en piano y composición los adquirió de los reconocidos maestros ecuatorianos: Victor Carrera, Memé Dávila de Burbano y Luis Humberto Salgado, con quien estudió 10 años y con los maestros extranjeros Itsvan Snadas, Françoise Lambert, Mónica Deschausses y Walter Blakenhein con quienes perfeccionó su técnica pianística. Durante sus estudios en el Conservatorio obtiene el “Primer Premio para Pianistas” otorgado por la Sociedad Filarmónica de Quito, demostrando sus amplias habilidades como intérprete. A los 17 años realiza su primer recital de piano en la Casa de la Cultura y su primer concierto junto a la Orquesta Sinfónica Nacional, concierto que tuvo como miembro de la audiencia al Dr. José María Velasco Ibarra, presidente de la República del entonces. Como intérprete además destacan sus recitales y conciertos en las ciudades de Washington, Buenos Aires, Roma, San José de Costa Rica y Bogotá. Es reconocida además por ser la primera mujer ecuatoriana en haber estrenado un concierto para piano de su autoría con la Orquesta Sinfónica Nacional del país. (Román Casares, s.f.)

Además de su carrera pianística se ha destacado por su labor como pedagoga. Fue profesora en el Conservatorio Nacional de Música, en el Instituto Interamericano de Música Sacra y más tarde funda el Instituto de Estudios Musicales en donde se desempeña como directora y profesora. Ha formado también parte del Directorio de la Fundación Filarmónica Casa de la Música, importante y reconocida entidad cultural del Ecuador. Obtuvo el galardón otorgado por el Ilustre Municipio de Quito con el Premio “Pedro Pablo Traversari” por su labor artística en el año 2009. Desarrolló a la par su carrera como compositora, dedicando su vida a la composición de música académica para piano, orquesta y coro principalmente, labor a la que se dedica hasta la actualidad, demostrando así su inclinación hacia la composición y enseñanza, lo que para ella representa sus más grandes pasiones. Ha difundido su música a través de la publicación de algunas de sus obras en partitura y la grabación de 3 discos. (Román Casares, s.f)

Sus composiciones para orquesta y música de cámara comprenden:

- Concierto para Piano y Orquesta en Do m.
- Concierto para Piano y Orquesta en Do # m (sin estrenar).
- Concierto para Piano y Orquesta “Ancestros” (sin estrenar).
- Quinteto para cuerdas y piano “El adiós”.
- Sexteto para cuerdas, flautas y piano “Primavera”.
- Mosaico Ecuatoriano para cuerdas y flautas “Mosaico Ecuatoriano”.
- Cantata Navideña (cinco cuadros) para orquesta y coro a 5 voces.
- “Canto de los Andes” para cuerdas, coro y piano.
- “Padre nuestro” obra para orquesta de cuerdas, coro y piano.
- “Reflexiones” pasillo para orquesta, coro y piano.
- “Valió la pena” pasillo para orquesta, coro y piano.
- “Mirando a Quito” pasillo para orquesta, coro y piano.
- “Incaico” tema andino para violoncello, contrabajo y coro.
- “Tres canciones a mi madre” piano y barítono.
- Veinte y un Canciones Sacras para coros a 5 voces y piano (sin estrenar)
- "Canto a la Tierra" obra para piccolo, flautas, cuerdas y piano.
- Quinteto en sol bemol para piano y cuerdas "Evocación".
- "Canto de los pájaros", obra para piccolo, flautas, cuerdas y piano. (sin estrenar)
- Cuarteto en Sol b M. para violín solista y cuerdas. (sin estrenar)

Su obra para piano sólo comprende:

- Fantasía Ecuatoriana (3 movimientos).
- Volando sobre el Napo.
- Paquisha.
- Tristeza India.
- Danza de las Amazonas.
- Cual un pájaro.
- Suite serranías.
- 8 preludios.
- Tema y 7 variaciones.
- Improvisación en do m.
- Álbum “Niñitos”.
- Intermezzo.

Además, en su página web constan obras que aún no han sido publicadas dentro de las cuales se encuentran:

- Concierto para Piano y Orquesta en Do# m (tres movimientos).
- Concierto para Piano y Orquesta “Ancestros” (tres movimientos).
- Veinte y un Canciones Sacras para coros a 5 voces y piano.
- "Canto de los pájaros", obra para piccolo, flautas, cuerdas y piano.

Sus obras han sido solicitadas para ser ejecutadas en países como: Uruguay, Japón, Estados Unidos, y Austria y sus partituras se encuentran disponibles en las bibliotecas de la Unión Panamericana en Argentina, en la Facultad de Música de San José en Costa Rica y en el Centro de Música Latinoamericana en la Universidad de Indiana. Además, en el mes de diciembre del año 2008, Galina Ryzhikova, reconocida pianista rusa interpretó su Concierto para Piano y Orquesta en Do menor junto a la Orquesta Filarmónica del Ecuador bajo la dirección del Maestro Patricio Aizaga. (Román Casares, s.f.)

3.3. Jannet Alvarado

La redacción de la presente biografía se ha dado gracias a la información disponible en la página web oficial del Museo del Pasillo del Ecuador. Aquí se encuentra disponible

un catálogo de compositores de este género musical ecuatoriano, del cual forma parte la compositora en mención. Además de su biografía se puede visualizar y escuchar algunas de sus obras en audio y con su respectiva partitura.

Jannet Emperatriz Alvarado Delgado, musicóloga y compositora, nace en la ciudad de Cuenca, Azuay el 11 de noviembre de 1964. Empezó sus estudios musicales en el Conservatorio José María Rodríguez. Complementó sus estudios en la Universidad de Cuenca, en la Universidad Santiago de Compostela en España y en la Pontificia Universidad Católica de Argentina en donde obtuvo un doctorado en musicología con el tema: Música y literatura en Cuenca. El pasillo, identidad, performatividad e historia (siglos XX y XXI). (Museo del pasillo Nuestro Patrimonio, 2020)

Obtuvo el primer premio en el IV Concurso de Proyectos de Investigación de la Universidad de Cuenca con el proyecto: “Estimulación afectiva, cognitiva y motriz a través de los elementos de la música y del sonido en la etapa parvularia” en el año 2005. Cinco años después volvió a obtener este mismo galardón a través del proyecto: “Estudio Musicológico y etnomusicológico del Pase del Niño en Cuenca”. Recibió, además, en el año 2017, la presea Dra. Matilde Hidalgo de Prócel, galardón otorgado por la Asamblea Nacional del Ecuador. Se desempeñó también como directora general de la ópera “El Jurupi Encantado” durante los años 2005 y 2006. Ha escrito además los libros: Los Tonos del Niño Cuencanos: estudio etnomusicológico y Estimulación de las inteligencias múltiples a través de los elementos de la música y del sonido. Actualmente se desempeña como profesora en la Universidad de Cuenca y es miembro de la Red de Compositores Académicos Ecuatorianos (REDCE). (Museo del pasillo Nuestro Patrimonio, 2020). Algunas de las obras de su repertorio son:

- De las concesiones – obra para orquesta
- Ciclo de composiciones contemporáneas - Obra para soprano, violín, cello y piano
- Letanía - obra para cuerdas y percusión
- Chacona – obra para banda sinfónica
- Ipiak y Súa - ópera
- El Jurupi encantado - opera
- Vanitas Vanitatum – obra para coro mixto
- Banda sonora para el cuento Julián en el Barranco
- Obras para piano y musica de cámara (Cayambis music press, s.f.)

3.4 Carolina Ocaña

La siguiente biografía ha sido redactada con información obtenida directamente de Carolina Ocaña pues al tratarse de una compositora contemporánea, su vida y obra musical aún no han sido registradas en algún libro o medio digital por lo que, tras el envío de un audio de Carolina a través de medios digitales, se obtuvo la siguiente información:

Lisette Carolina Ocaña García, nació el 7 de noviembre de 1996 en la ciudad de Quito. Sus estudios primarios y secundarios los realizó en el colegio Ecuatoriano Suizo y su título de tercer nivel lo adquirió en la Universidad de los Hemisferios en el año 2020, obteniendo así la Licenciatura en Música con dos énfasis, el primero en composición musical y el segundo en producción musical. Su influencia musical viene de la ciudad de Loja, en donde las intervenciones musicales en reuniones familiares eran muy frecuentes desde que su niñez. Esta influencia continuó en casa a través de su padre, quien ejecutaba la guitarra y cantaba empíricamente y por ende se convirtió en su primer maestro. Desde temprana edad era notorio su interés por la música y su inclinación por el canto, lo que realizó (junto a la ejecución de la guitarra y el piano) empíricamente hasta alcanzar el título de bachiller. (Ocaña, 2020)

Si bien la compositora sentía una inclinación por la música popular sus estudios musicales en la universidad hicieron que nazca en ella el amor por la música “clásica”, por lo que decidió estudiar composición académica, desarrollando así un gusto especial por la composición de música incidental y teniendo como mayor inspiración la música de compositores como Chopin, Bach, Schubert y Mozart. Además, estudió canto lírico del cual consta su repertorio. De esta manera su carrera artística se ha desarrollado en ambos ámbitos tanto académico y popular, lo que le ha permitido realizar diversos conciertos o recitales tanto de canto como composición. Su pasillo “Teresita” ha sido ejecutado en la Casa de la Música. Escribió una cantata inspirada en la obra de la compositora Rosa Borja de Icaza y recientemente lanzó su primer sencillo con el tema “Forever” lo que la ha posicionado también como cantautora. Actualmente continúa en su labor como compositora, cantautora y se desempeña como docente de planta en el Conservatorio Superior de Música Jaime Mola. (Ocaña, 2020)

En su trabajo compositivo se puede ver la exploración de la música académica y por otro lado de la música popular. Entre sus obras se encuentran:

Música Académica:

- Tema y variaciones para piano no 1.
- Pieza corta para piano “Home”
- Nocturno para piano “Nuageux”
- Primer movimiento de Sonata para piano “Tiempo”
- “Contrastes”, suite de danzas ecuatoriana para orquesta de cámara.
- Suite para violín solo (Partita).
- Dos fugas reales para piano, estilo barroco, modelo Bach.
- Una fuga tonal para piano, estilo barroco, modelo Bach
- Una invención para piano a sujeto simple.
- Una invención para piano a sujeto doble.
- Una invención para piano a sujeto triple.
- Una invención canónica para piano.
- Una fuga dodecafónica para cuarteto de cuerdas.
- Un poema sinfónico.
- Una cantata para coro a 4 voces, cuarteto mixto y solistas.
- Dos piezas de música concreta.
- “Aurora” pieza incidental para piano.

Música Popular:

- Teresita - pasillo ejecutado por el ensamble de música ecuatoriana de la Universidad de los Hemisferios en la Casa de la Música.
- Olvido - Balada pop
- Tolerance - Balada pop
- Colors - electro-house.
- Forever - Balada pop
- Tu fotografía - Balada indie-pop

El presente catálogo ha sido enviado directamente por la compositora.

3.5 Camila Zaldumbide

La información incluida dentro de la biografía de Camila Zaldumbide ha sido obtenida directamente del currículum vitae enviado por la compositora, en el que consta la siguiente información.

Camila Libertad Zaldumbide Flores, arpista y compositora ecuatoriana, nació el 20 de diciembre de 1994 en la ciudad de Quito. Empezó sus estudios musicales formales en el Conservatorio Nacional de Música en donde obtuvo el título en Bachillerato en Artes, especialidad arpa. Continuó sus estudios en la Universidad de los Hemisferios en donde obtuvo la Licenciatura en Música con mención en Composición. Dentro de su formación musical destacan los maestros: Magdalena Carbonell y Ramón Montúfar en educación coral a temprana edad, Marcia Vasco como maestra de piano por tres años y Gorky Campuzano como maestro de arpa por siete años, Cathy Elliott, Julián Pontón y Jorge Campos como maestros de composición y María Teresa Guillén, Olga Piñeros, Juan Manuel Hernández Morales y Alina Orraca como maestros en talleres de Dirección Coral y Pedagogía Vocal. (Zaldumbide, s.f)

Ha participado en diversos festivales corales y se ha desempeñado como directora de coros infantiles, del coro Amarkanto y del Ensamble vocal Fermata. Como intérprete ha participado en recitales, conciertos y grabaciones. Destaca su interpretación como arpista con la agrupación Cantus Firmus en la grabación de 38 obras de música colonial de los años 1670-1730 del archivo histórico de la Diócesis de Ibarra como parte del Proyecto de Catálogo, Transcripción y Grabación de 3 discos de música colonial inédita de la Diócesis de Ibarra. Se ha desempeñado también como docente de piano, canto y compositora - arreglista residente en el Centro Cultural Mama Cuchara y Fundación Teatro Nacional Sucre. Obtuvo además el reconocimiento por desempeño y compromiso como docente del proyecto “Wayra Voces del Viento” y en 2017 se hizo acreedora al Premio “Sixto María Durán” con la obra Suite Andina para Orquesta de Instrumentos Andinos, por la mejor composición académica como parte de los Premios Municipales para las Artes y las Ciencias. (Zaldumbide, s.f.)

3.6. Melanie Auz

De igual manera la siguiente biografía ha sido redactada con información enviada directamente por Melanie Auz a través de un audio en medios digitales pues tal cual ha sido el caso de las dos compositoras anteriores, su vida y obra musical aún no han sido registradas en otros medios. (Auz, 2020)

Melanie Paula Auz Mora, cantante, pianista y compositora, nació el 25 de mayo de 1995 en la ciudad de Quito. Creció en una familia de músicos de la que destacan sus padres, Eugenio Auz y Miriam Alexandra Mora, reconocidos músicos ecuatorianos.

Gracias a esto desarrolló sus aptitudes musicales desde temprana edad. Obtuvo su título de Bachiller en el Colegio Montebello Academy y su título universitario en abril del 2019 en la Universidad de los Hemisferios con doble énfasis, el primero en Canto lírico y el segundo en Composición musical. Un año después, en marzo del 2020 obtiene el título de Master en Composición Musical y Nuevas Tecnologías en la Universidad de la Rioja de España. (Auz, 2020)

Empezó sus estudios musicales en el Conservatorio Franz Liszt y más adelante, a la edad de diez años, se cambia de institución al Conservatorio Nacional de Música en donde estudió piano como instrumento principal y flauta travesa como instrumento secundario obteniendo así el título de Tecnóloga en Piano a los 14 años. Si bien practicaba canto desde temprana edad, los estudios formales como cantante lírica los empezó a los diecisiete años en la Fundación Orquesta Sinfónica Juvenil del Ecuador (FOSJE) y los continuó durante su formación universitaria. Además, ha realizado diversos talleres en música y dirección coral. Entre sus Maestros destacan: Zelfa Días (madre e hija), Angela Rushanian y Damilé Cruz en piano. Rocío Lima y Luis Fernando Carrera como maestros de flauta. Carmen Alonso, Johanna Almeida, y María José Fabara en canto lírico y Fernando Mosquera como maestro de dirección coral. Sus estudios en composición los empezó por interés en el aprendizaje de materias musicales teóricas y si bien dentro de su formación como compositora ha explorado diversos géneros, desarrolló su máximo interés por la composición audiovisual y música electroacústica. (Auz, 2020)

Su obra se divide en tres ramas: música instrumental, música electroacústica y música audiovisual. Si bien, parte de su obra musical se ha perdido, hay aproximadamente cuarenta obras entre las cuales se encuentran:

- Obras para orquesta
- Obras para cuarteto de cuerdas
- Obras para quintetos que incluyen el formato de cuerdas y piano y cuerdas, vientos y piano
- Obras para piano solo
- Una obra para flauta sola.
- Obras para brass electro acústico. (Auz, 2020)

CAPITULO CUATRO

ANÁLISIS FORMAL Y PIANISTICO DE LAS OBRAS MUSICALES

El presente capítulo tiene como objetivo realizar un breve análisis formal y pianístico a través del cual no solamente se conozca la estructura de la obra sino una parte del lenguaje musical de cada compositora, y aspectos técnicos e interpretativos que se destacan a la hora del estudio y ejecución de cada pieza musical.

4.1. Análisis de dos obras de Inés Jijón

4.1.1. Pasillo romanza

Esta obra se desarrolla sobre dos formas musicales de distinto origen y características; la romanza y el pasillo. Si bien la romanza hace alusión a una forma de musical vocal que se remonta al renacimiento, su desarrollo se extendió a la parte instrumental con inicios en el clasicismo, pero tuvo mayor presencia en el romanticismo con compositores como Schubert y Mendhelsson. Se trata de una pieza con carácter principalmente poético. En cuanto a su forma, puede compararse a la de un preludio, pues es “de carácter variado a menudo cantáble, generalmente compuesto de un solo tema sobre las formas binarias y ternarias ya consideradas en el preludio, y a veces en forma sonata”. (Bas, 1947, pág. 200)

La segunda forma abordada es la del pasillo el cual, si bien es en la actualidad uno de los géneros musicales más reconocidos del país, es de origen mestizo, es decir de influencia musical ecuatoriana y europea. Ketty Wong, explica que algunos estudiosos de la música ecuatoriana conectan el origen del pasillo con el vals europeo que llegó al Ecuador desde Colombia en la época independentista. Al estar bajo el mandato europeo, era consecuente que existieran expresiones locales del vals austriaco, que adquirieron a su vez, un sabor regional con influencia del sanjuanito y el yaraví en el caso de Ecuador, pues lo mismo sucedió en Colombia y Venezuela. (Wong, 2013, págs. 91, 92)

Tal cual el vals europeo, el pasillo está escrito bajo un compás de $\frac{3}{4}$ diferenciándose del vals por su figuración siendo ésta dos corcheas, silencio de corchea y negra. Armónicamente el pasillo puede estar escrito bajo tonalidad mayor o menor y su acompañamiento se basa en progresiones simples como: I-IV-I, I-V-I, I-VI-V-I. (Wong, 2013, pág. 77)

4.1.1.1. Análisis formal

La romanza de Inés Jijón está escrita en un compás de tres cuartos, sobre la tonalidad de Do menor y consta de una estructura bipartita AB. Empieza con una introducción acórdica desarrollada en cuatro compases bajo el tempo de andante expresivo. La parte A se compone de 24 compases y se desarrolla bajo el tempo “poco lento”. Consta de una frase escrita en ocho compases que luego se repite sobre doce compases puesto que hay una variación armónica al final. La introducción se repite en cuatro compases y bajo el tempo de andante expresivo con una variación en cuanto a la disposición de las notas, pero manteniendo la progresión armónica. La parte B de la obra está escrita sobre la tonalidad paralela, es decir en Do Mayor. Se estructura de veinticuatro compases en los que se exponen dos frases musicales. La primera se desarrolla sobre ocho compases bajo el tempo de poco mosso y la segunda sobre 4 compases bajo la indicación “a tempo”, lo que provoca un contraste entre ambas. Estas dos frases se repiten, con excepción de que la primera presenta una variación. La partitura indica que hay repetición, por lo que se repite la parte A y B nuevamente. Tras esto se presenta nuevamente la introducción como Coda, sobre cuatro compases que dan conclusión a la obra.

En resumen:

- Introducción: 4 compases
- Parte A: 24 compases
- Coda: 4 compases
- Parte B: 24 compases
- Coda: 4 compases

Pasillo-Romanza

José Jigón

Andante expresivo

Poco lento

PARTE A

INTRO

p

f

ff

a

b

ff

a

b

a

b

Gráfico 1. Pasillo Romanza

Andante espressivo

ritardando

pp

ritardando

mf

ritardando

f

ritardando

a tempo

meno

a tempo

meno

Espressivo

al

al

CODA

The musical score is written for Part B and consists of six systems of staves. The first system includes a piano staff with a vocal line above it. The tempo is marked 'Andante espressivo' and 'ritardando'. Dynamics include 'pp'. The second system has a piano staff with a vocal line above it. Dynamics include 'mf'. The tempo is marked 'a tempo'. The third system has a piano staff with a vocal line above it. Dynamics include 'f'. The tempo is marked 'a tempo'. The fourth system has a piano staff with a vocal line above it. Dynamics include 'meno'. The tempo is marked 'a tempo'. The fifth system has a piano staff with a vocal line above it. Dynamics include 'meno' and 'Espressivo'. The tempo is marked 'a tempo'. The sixth system is the CODA, with a piano staff and a vocal line above it. Dynamics include 'al'.

4.1.1.2. *Análisis pianístico*

La parte A de la obra desarrolla su melodía en octavas con notas intermedias, por lo que es importante prestar atención a la ejecución, de modo que se logre escuchar la línea melódica claramente sin restarle importancia a las notas de adorno. La parte B de la obra desarrolla su melodía sobre octavas con notas intermedias en la primera frase, y con intervalos de quinta y sexta en la segunda frase, por lo que es importante la ejecución melódica clara en estos pasajes que requieren una posición abierta de la mano. Es también importante destacar el uso de acordes con intervalos amplios en la mano izquierda que requieren una extensión de más de una octava, por lo que frente a la imposibilidad física de ejecutar el acorde tal cual se lo ha escrito y para no omitir ninguna nota, se optó por ejecutarlo como arpeggio. La ejecución constante de estos pasajes que demandan una amplia extensión de la mano puede causar tensión por lo que es necesario mantener una técnica adecuada en donde la mano retorne siempre a su posición de relajación. Por último, cabe destacar el adecuado uso y control de las dinámicas y de los indicadores de cambio de tempo, que han sido específicamente detallados por la compositora, puesto que así el intérprete se apega al verdadero carácter de la obra.

4.1.2. Adoración - Fantasía Ecuatoriana

En esta obra, como en la anterior, se puede ver reflejado el lenguaje nacionalista de la compositora, puesto que, si bien la obra está desarrollada bajo la forma musical de una fantasía, la cual es una “composición que no sigue ninguna de las formas tradicionales y es elaborada por el autor con plena libertad” (Bas, 1947, pág. 325) y de tradición europea, las melodías y armonías hacen alusión a la música ecuatoriana. Esto se puede ver en que, si bien no está escrito en la partitura, la rítmica que se usa en la parte A de la obra se asemeja a la del fox incaico, mientras que la rítmica de la parte B se asemeja a la de un sanjuanito.

4.1.2.1. *Análisis formal*

Adoración es una obra escrita en la tonalidad de Mi menor, en compás partido y con forma bipartita AB. Empieza con una introducción desarrollada en ocho compases bajo la indicación de lento en la que además se expone el acompañamiento rítmico de la mano izquierda que será constante a lo largo de toda la obra con ciertos compases de excepción. La parte A de la obra se desarrolla en treinta y dos compases y posee dos frases. La primera se forma de cuatro compases con repetición, formando así ocho compases de la exposición de la primera frase. La segunda frase se desarrolla en ocho

compases, los cuales también se repiten pero con una variación de escritura en la repetición que empieza con el cambio de tempo a “poco mosso” y el desarrollo de la melodía a través de octavas y arpeggios escritos para ambas manos. Este pasaje sirve de transición a la coda que viene a continuación, escrita en ocho compases y que usa el final de la segunda frase con indicación de repetición. Además, aquí se vuelve al tempo inicial.

En contraste a la parte A, la parte B de la obra, que se forma de dieciséis compases, está escrita con la indicación de tempo “vivo”. Además, si bien no hay una modulación armónica, la nueva frase se desarrolla sobre el sexto grado de la tonalidad, es decir, Do Mayor. La parte B consta de dos frases, la primera escrita en cuatro compases que se repiten y la segunda igualmente escrita sobre cuatro compases con repetición. Cabe mencionar que esta segunda frase es también la segunda frase de la parte A con variación en cuanto a su escritura. Al igual que en la parte A, esta frase concluye volviendo al tempo inicial, es decir “lento”. La parte B se repite también.

La obra concluye con una coda similar a la del final de la parte A, escrita en catorce compases. Los primeros ocho, son escritos en acordes en la mano derecha con la peculiaridad de que por primera y única vez en toda la obra aparece el quinto grado de la tonalidad. Los siguientes seis compases están escritos bajo el tempo de “poco mosso” y exponiendo un nuevo y corto tema melódico escrito en octavas que concluye y resuelve sobre el primer grado o tónica. El resumen de la forma de la obra es:

- Introducción : 8 compases
- Parte A: 32 compases
- Parte B: 16 compases
- Coda: 14 compases

Adoración

Fantasia Ecuatoriana Luis Jijón

Lento

ppp

rallent.

PARTE A

mpo

Loco mosso

PASAJE DE TRANSICION

Gráfico 2. Adoración – Fantasia Ecuatoriana

Musical score for piano, featuring handwritten annotations and performance markings. The score is divided into several systems:

- System 1:** Labeled "PASAJE DE TRANSICION" with an orange arrow. Includes dynamic marking *p*.
- System 2:** Labeled "PASAJE DE TRANSICION" (orange arrow) and "CODA" (blue arrow). Includes dynamic markings *pp* and *pp*, and performance markings *rall. en. lav.*, *a tempo*, and *pp*.
- System 3:** Labeled "CODA" (blue arrow). Includes dynamic markings *mf*, *pp*, and *ritardando*.
- System 4:** Labeled "PARTE B" and "Vivo". Includes dynamic marking *f*.
- System 5:** Labeled "a" with a green arrow.
- System 6:** Labeled "b" with a green arrow.

Lento

rallent.

4.1.2.2. *Análisis pianístico*

La línea melódica de esta obra está escrita en octavas con notas intermedias por lo que es necesario ejecutarlas buscando que se escuche la nota principal de la melodía claramente. Técnicamente los pasajes más desafiantes de la obra se encuentran en la variación de la segunda frase de la parte A en donde hay arpeggios ascendentes en ambas manos al mismo tiempo y en la parte B en donde hay un pasaje de octavas para ambas manos juntas a tempo rápido. Al igual que en la Romanza, hay un acorde en la introducción, escrito en la mano derecha en una posición que demanda una extensión de la mano muy amplia, por lo que se ha optado por ejecutarlo como arpeggio. Además, es igualmente necesario prestar atención a las indicaciones de dinámica y variaciones de tempo especificados por la compositora.

4.2. Análisis de dos obras de Aurora Román Casares

4.2.1. Preludio no. 2

Esta obra está compuesta bajo la forma musical que le da su nombre. Si bien el prelude hace mención a una pieza con función de introducción a otra, “existen preludios concebidos como piezas independientes, desposeídas de todo carácter de introducción o preparación. En razón del concepto nato del prelude, es natural que este no esté ligado a una forma propia; pues esta depende de la extensión, del carácter, y de la finalidad del prelude mismo.” (Bas, 1947, pág. 198)

Cabe mencionar que tanto el audio y una vista previa de la partitura de esta obra se encuentran disponibles en la página oficial de la compositora, sin embargo, existen evidentes diferencias en cuanto a escritura y tempo en comparación a la partitura que ha sido tomada del libro de obras para piano publicado por la misma compositora, y es en base a esta última que se realizó tanto el estudio como la ejecución de la obra. A continuación, se muestra la comparación de los primeros compases de la obra en estas dos diferentes partituras.

4.2.1.1. *Análisis formal*

El prelude No. 2 de Aurora Román está escrito bajo la tonalidad de Mi bemol Mayor en un compás de seis octavos y bajo la indicación de tempo “adagio”. Al ser la obra concebida como un todo, no se percibe una división por partes o secciones, sin embargo, se puede distinguir el desarrollo de tres frases principales. La primera frase se expone en

cinco compases y a continuación experimenta dos variaciones; la primera en seis y la segunda en los siguientes siete compases en los cuales la melodía se encuentra armonizada. La segunda frase se desarrolla en ocho compases y la tercera en once. Esta última frase experimenta igualmente variaciones a través de pasajes de velocidad o de presentar la melodía armonizada. Llegando al término de la obra se expone nuevamente la primera y segunda frase en doce compases tras las cuales aparece una coda final de cuatro compases. Podemos resumir la forma de la obra de la siguiente manera:

- Desarrollo de la frase A: 18 compases
- Frase B: 8 compases
- Desarrollo de la frase C: 10 compases
- Desarrollo de la frase B: 15 compases
- Frase A: 5 compases
- Frase B: 7 compases
- Coda: 4 compases

PRELUDIO N° 2

AURORA ROMÁN
Quito - Ecuador

Adagio

The musical score is written for piano in 6/8 time, featuring a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment of triplets in the left hand. The score is divided into four systems:

- System 1:** Measures 1-4. The right hand begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The left hand plays a triplet of eighth notes (G3, A3, B3) in each measure. A dynamic marking of *p* (piano) is present. Pedal markings 'a' and 'pedal simile' are shown with orange arrows.
- System 2:** Measures 5-8. The right hand continues with quarter notes D5, E5, and F5, followed by a half note G5. The left hand continues with triplets. Pedal markings 'a' and 'a'' are shown.
- System 3:** Measures 9-12. The right hand features a half note G5, followed by quarter notes F5, E5, and D5. A *crescen.* (crescendo) marking is present. Pedal markings 'a'' and 'a''' are shown.
- System 4:** Measures 13-16. The right hand has a quarter rest in measure 13, followed by quarter notes C5, B4, and A4. The left hand continues with triplets. Pedal markings 'a''' and 'a'' are shown.

Gráfico 3. Preludio N° 2

Musical score for measures 16-18. The treble clef staff contains chords and melodic fragments, while the bass clef staff features a continuous triplet eighth-note pattern. A red double-headed arrow labeled 'a'' spans the entire system.

Musical score for measures 19-22. The treble clef staff shows melodic lines with slurs and accents. The bass clef staff continues with triplet eighth-note patterns. A green double-headed arrow labeled 'b' spans the entire system.

Musical score for measures 23-26. The treble clef staff features a melodic line with slurs and accents. The bass clef staff has triplet eighth-note patterns. A green double-headed arrow labeled 'b' spans measures 23-25, and a purple double-headed arrow labeled 'c' spans measures 25-26.

Musical score for measures 27-30. The treble clef staff includes a complex rhythmic passage with an 8-measure slur. The bass clef staff has triplet eighth-note patterns. A purple double-headed arrow labeled 'c' spans the entire system.

Musical score for measures 30-32. The treble clef staff shows melodic lines with slurs and accents. The bass clef staff has triplet eighth-note patterns. A purple double-headed arrow labeled 'c' spans measures 30-31, and another purple double-headed arrow labeled 'c'' spans measures 31-32. A dynamic marking 'f' is present in measure 31.

Musical score for measures 33-34. The right hand (treble clef) features a melodic line with a sixteenth-note run and a sixteenth-note chord. The left hand (bass clef) has a bass line with triplets and a purple double-headed arrow labeled 'c' spanning measures 33-34. A purple arrow labeled 'n' points to the sixteenth-note run in the right hand.

Musical score for measures 35-36. The right hand (treble clef) features a melodic line with a sixteenth-note run and a sixteenth-note chord. The left hand (bass clef) has a bass line with triplets and a purple double-headed arrow labeled 'c'' spanning measures 35-36. A purple arrow labeled '6' points to the sixteenth-note run in the right hand.

Musical score for measures 37-40. The right hand (treble clef) features a melodic line with slurs and accents. The left hand (bass clef) has a bass line with triplets. A green double-headed arrow labeled 'b' spans measures 37-40. The dynamic marking *p* is present in measure 37.

Musical score for measures 41-44. The right hand (treble clef) features a melodic line with slurs and accents. The left hand (bass clef) has a bass line with triplets. A green double-headed arrow labeled 'b' spans measures 41-44. A green arrow labeled 'b'' points to the end of the system. The dynamic marking *f* is present in measure 44.

Musical score for measures 45-48. The right hand (treble clef) features a melodic line with slurs and accents. The left hand (bass clef) has a bass line with triplets. A green double-headed arrow labeled 'b'' spans measures 45-48. A green arrow labeled '2' points to the second measure of the system.

48

48

b'

52

p

52

a

56

pp

56

a

b

60

60

b

64

64

CODA

4.2.1.2. *Análisis pianístico*

La obra expone un tema dulce con acompañamiento de arpeggios. A lo largo del desarrollo melódico aparecen grupos de notas como: dosillos, cuatrillos, grupos de seisillos y septillos. También hay acordes, algunos de los cuales, demandan una amplia extensión de la mano para su ejecución. Todo esto puede representar un desafío para el intérprete, sumando el hecho de que, a pesar de ser una obra escrita a tempo lento, su dificultad principal se encuentra en la interpretación puesto que es necesario evitar una ejecución mecánica y más bien buscar que se perciba el carácter dulce y cantáble de la obra. Es necesario tener en cuenta también el uso correcto del pedal que tiene la indicación de ser puesto en cada cambio de arpeggio del acompañamiento.

4.2.2. Festejando la Cosecha de la Suite Serranías

Festejando la Cosecha es el último movimiento de la Suite Serranías de Aurora Román Casares. La suite, forma musical que tuvo mayor apogeo durante el periodo barroco, es una forma musical de carácter instrumental, conformada de diversos movimientos. Julio Bas la define como “una serie de piezas instrumentales o tiempos escritos todos en un mismo tono, derivados de danzas y de canciones con frecuencia precedidos por un preludeo y dispuestos de manera que alternase el carácter y el ritmo de los mismos”. (Bas, 1947, pág. 177) . La suite Serranías de Aurora Román, contiene tres movimientos. El primero lleva por nombre “Arando”, el segundo “Sembrando” y el último “Festejando la cosecha”, el cual será ejecutado en el producto final de este proyecto.

4.2.2.1. *Análisis formal*

Festejando la Cosecha está escrita bajo la tonalidad de Re sostenido menor y compás de cuatro cuartos. Se caracteriza por el constante uso de tresillos a lo largo de toda la obra. Si bien las frases musicales son similares entre sí, se puede distinguir tres partes, haciendo que la obra sea tripartita ABC. La primera parte se compone de veinte compases, la segunda parte de dieciséis y la tercera de veinte. Cada frase presente en cada sección se encuentra escrita en cuatro compases. Al final se presenta un pasaje de transición de doce compases y termina en una coda de cuatro compases

SUITE SERRANÍAS

FESTEJANDO LA COSECHA

AURORA ROMÁN
Quito - Ecuador

PARTE A

88

The musical score is written for piano and consists of four systems. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The score is divided into two parts: the first two systems are in bass clef, and the last two systems are in treble clef. The first system begins with a dynamic marking of *p* and features a series of triplet eighth notes in the right hand and a simple bass line in the left hand. The second system continues the triplet pattern. The third system introduces a change in the right hand, with a dynamic marking of *p* and a more complex rhythmic pattern. The fourth system concludes the piece with a final triplet figure. Orange arrows labeled 'a', 'a'', and 'a''' indicate specific melodic or rhythmic motifs that recur throughout the piece.

Gráfico 4. Festejando la Cosecha

System 1: Bass clef, two staves. The upper staff contains a simple harmonic line. The lower staff features a complex rhythmic pattern with triplets. An orange arrow labeled "a''" spans the lower staff from the first measure to the end of the system.

System 2: Bass clef, two staves. Similar to system 1, but with a repeat sign in the lower staff. An orange arrow labeled "a''" spans the first part, and another orange arrow labeled "a'''" spans the second part.

PARTE B

System 3: Bass clef, two staves. The upper staff has a melodic line with a treble clef. The lower staff has a rhythmic pattern. An orange arrow labeled "a'''" spans the lower staff, and a green arrow labeled "b" spans the upper staff.

System 4: Treble clef, two staves. The upper staff has a melodic line with triplets. The lower staff has a rhythmic pattern. A green arrow labeled "b" spans the lower staff, and the word "rit." is written below it.

Musical score system 1, bass clef. The right hand features a series of trills (marked with '3') starting with a fermata. The left hand plays a steady accompaniment of eighth notes. Dynamics include *p* and *a tempo.* A green arrow labeled 'a' spans the first two measures.

Musical score system 2, bass clef. The right hand continues with trills. A first ending bracket labeled 'a' covers the first two measures. A second ending bracket labeled 'b'' covers the next two measures. The system concludes with a ritardando (*rit.*) and a measure marked '3 m.izq.'. A green arrow labeled 'a' spans the first two measures.

Musical score system 3, treble clef. The right hand features trills. The left hand continues with eighth notes. Dynamics include *p*, *rit.*, and *a tempo.* A green arrow labeled 'b'' spans the first two measures.

Musical score system 4, bass clef. The right hand features trills. The left hand continues with eighth notes. Dynamics include *p* and *a*. A green arrow labeled 'a' spans the first two measures.

PARTE C

First system of musical notation. The treble clef staff contains chords and melodic lines with dynamics *s* and *p*, and a *rit.* marking. The bass clef staff features a complex triplet-based accompaniment. Red arrows indicate the flow of the piece, with a bracket labeled 'c' under the first measure of the bass line.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues with chords and dynamics *s* and *rit.*. The bass clef staff continues the triplet accompaniment. Red arrows indicate the flow, with brackets labeled 'c' and 'b'' under the bass line.

Third system of musical notation. The treble clef staff has dynamics *p* and *mf*, and a *rit.* marking. The bass clef staff continues the triplet accompaniment. Red arrows indicate the flow, with brackets labeled 'b'' and 'a' under the bass line.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff is empty. The bass clef staff continues the triplet accompaniment with dynamics *p*. Red arrows indicate the flow, with a bracket labeled 'a' under the bass line.

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with slurs and a dynamic marking of *f*. The left hand plays a rhythmic pattern of eighth-note triplets. A red double-headed arrow spans the first two measures, with a red 'c' below it. A red arrow points to the right from the end of the first system, with a red 'rit.' below it.

Second system of the piano score. The right hand continues the melodic line with slurs and a dynamic marking of *f*. The left hand continues with eighth-note triplets. A red double-headed arrow spans the first two measures, with a red 'c' below it. A red arrow points to the right from the end of the second system, with a red 'a' below it.

Third system of the piano score. The right hand features a melodic line with slurs and a dynamic marking of *p*. The left hand continues with eighth-note triplets. A red double-headed arrow spans the first two measures, with a red 'a' below it. A red arrow points to the right from the end of the third system, with a red 'a''' below it. The word "TRANSICION" is written above the right hand in the third measure. A purple double-headed arrow spans the last two measures, with a purple 'a'''' below it.

Fourth system of the piano score, consisting of two staves. The top staff continues the eighth-note triplet pattern in the left hand, with a dynamic marking of *p*. The bottom staff continues the eighth-note triplet pattern in the left hand. A purple double-headed arrow spans the first two measures, with a purple 'a'''' below it.

System 1: Treble clef contains a series of eighth-note triplets. Bass clef contains a series of quarter notes with accents. A purple double-headed arrow labeled *a'''* spans the first two measures.

System 2: Treble clef continues with eighth-note triplets. Bass clef continues with quarter notes and accents. A purple double-headed arrow labeled *a'''* spans the first two measures.

System 3: Treble clef continues with eighth-note triplets. Bass clef continues with quarter notes and accents. A purple double-headed arrow labeled *a'''* spans the first two measures. A blue arrow labeled CODA points to the right at the end of the system.

System 4: Treble clef contains eighth-note triplets. Bass clef contains quarter notes with accents. A blue double-headed arrow labeled CODA spans the first two measures.

4.2.2.2. *Análisis pianístico*

Como se mencionó anteriormente, la compositora hace un constante uso de tresillos por lo que es importante al momento de ejecutar la obra, distinguir la melodía en la mano derecha que se encuentra sobre la primera nota de cada grupo de tresillos. El acompañamiento en la mano izquierda está escrito sobre notas solas, octavas y tresillos, los cuales deben ser ejecutados claramente pues no solamente sirven como sostén armónico sino también como sostén rítmico. En la mitad de la obra aparecen arpeggios al final de la frase, que deben ser tocados intercalando mano izquierda-derecha-izquierda, como lo indica la partitura. También aparecen frases en las que la melodía se encuentra armonizada, lo que demanda una posición abierta de la mano. Los tresillos usados como acompañamiento de este pasaje usan la nota fundamental del acorde, la quinta, sexta o séptima y por último la octava. Esto igualmente demanda una posición abierta de la mano para su ejecución. Todo esto representa una dificultad técnica, pues es necesario buscar la precisión y claridad en la ejecución de estos pasajes principalmente rítmicos, de arpeggios y de constante extensión de la mano.

4.3 Análisis de la obra de Jannet Alvarado

4.3.1. Pasillo

4.3.1.1. *Análisis formal*

Esta obra toma como referencia al pasillo ecuatoriano, sin embargo, no hace uso de su forma o características musicales tradicionales. Está escrito en un compás de tres cuartos, bajo la tonalidad de Sol menor y tiene una forma bipartita ABA. La parte A se desarrolla sobre veintidós compases. Se compone a su vez de dos frases, la primera de catorce y la segunda de ocho compases. Al final se presenta una coda de cuatro compases que sirven de conclusión de la parte A. La parte B se desarrolla sobre cincuenta y siete compases. La primera frase se forma de catorce compases, la segunda de dieciséis, la tercera de trece y la cuarta de catorce compases. Al final de la parte B aparece un puente de diez compases, el cual está escrito con la indicación de “dolce rubato” e incorpora un compás de cinco cuartos. Este puente guía a la recapitulación de la parte A. Al final se vuelve a presentar una coda en ocho compases. En resumen, la forma se ve de la siguiente manera:

- Parte A: 22 compases
- Coda: 4 compases

- Parte B: 57 compases
- Coda: 10 compases
- Parte A: 22 compases
- Coda: 8 compases

PASILLO

1

Janeth Alvarado D.

sprezzo, rubato

PARTE A $\bullet = 107$

Piano

mp *mf*

a *legato*

a

con anima

allargando *p cresc. a tempo*

a *b*

b *f*

b *mf* *dimin*

b CODA

Gráfico 5. Pasillo

PARTE B

2

Musical score for measures 25-30. The piece is in B-flat major (two flats). Measure 25 starts with a piano (*p*) dynamic. The score includes dynamic markings *p*, *mf*, and *f*. A blue bracket under the first measure is labeled *p*. Green arrows labeled 'a' indicate phrasing across measures 25-26, 26-27, and 27-28. A fermata is placed over the final note of measure 28.

Musical score for measures 30-35. The piece is in B-flat major. Measure 30 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Green arrows labeled 'a' indicate phrasing across measures 30-31, 31-32, 32-33, and 33-34. A fermata is placed over the final note of measure 34.

Musical score for measures 35-40. The piece is in B-flat major. Green arrows labeled 'a' indicate phrasing across measures 35-36, 36-37, 37-38, 38-39, and 39-40. A fermata is placed over the final note of measure 40.

Musical score for measures 40-45. The piece is in B-flat major. Measure 40 starts with a forte (*f*) dynamic. Green arrows labeled 'b' indicate phrasing across measures 40-41, 41-42, 42-43, 43-44, and 44-45. A fermata is placed over the final note of measure 45.

Musical score for measures 45-50. The piece is in B-flat major. Green arrows labeled 'b' indicate phrasing across measures 45-46, 46-47, 47-48, 48-49, and 49-50. A fermata is placed over the final note of measure 50. An upward-pointing arrow is located below measure 49.

50 8

55

60

64

69

Musical score for measures 74-78. The piece is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. Measure 74 starts with a treble clef and a bass clef. The melody in the treble clef features chords and eighth notes, with dynamic markings *ff*, *p*, and *f*. The bass line consists of chords and eighth notes. A green double-headed arrow spans measures 74-78. A 'd' is written below the bass line in measure 78.

Musical score for measures 79-83. The piece continues in B-flat major and 4/4 time. Measure 79 starts with a treble clef and a bass clef. The melody in the treble clef features chords and eighth notes, with dynamic markings *mf*, *f*, *ff*, and *p*. The bass line consists of chords and eighth notes. A green double-headed arrow spans measures 79-83. A 'd' is written below the bass line in measure 81. The instruction 'dolce rubato' is written above the treble clef in measure 83.

PUENTE

Musical score for measures 84-88. The piece continues in B-flat major and 4/4 time. Measure 84 starts with a treble clef and a bass clef. The melody in the treble clef features chords and eighth notes, with dynamic markings *mp* and *p*. The bass line consists of chords and eighth notes. A red double-headed arrow spans measures 84-88.

PUENTE

Musical score for measures 89-93. The piece continues in B-flat major and 3/4 time. Measure 89 starts with a treble clef and a bass clef. The melody in the treble clef features chords and eighth notes, with dynamic markings *mf* and *mf*. The bass line consists of chords and eighth notes. A red double-headed arrow spans measures 89-93. The instruction 'PARTE A con anima' is written above the treble clef in measure 93.

PUENTE

Musical score for measures 94-98. The piece continues in B-flat major and 3/4 time. Measure 94 starts with a treble clef and a bass clef. The melody in the treble clef features chords and eighth notes. The bass line consists of chords and eighth notes. An orange double-headed arrow spans measures 94-98. A 'a' is written below the bass line in measure 96.

Musical score for measures 99-103. The score is in G minor (two flats) and 3/4 time. It features a treble and bass clef. The bass line has a melodic line with eighth notes and quarter notes. The treble line has chords and some melodic fragments. A red arrow labeled 'a' spans from measure 99 to the end of measure 103. A small 'x' is at the end of the staff.

Musical score for measures 104-108. The score is in G minor and 3/4 time. The bass line continues with a melodic line. The treble line has chords. Performance markings include "con anima" above the staff, "allargando" above the bass line, and "p cresc. a tempo" above the treble line. Red arrows labeled 'a' and 'b' indicate specific sections.

Musical score for measures 109-113. The score is in G minor and 3/4 time. The bass line has a melodic line. The treble line has chords. Performance markings include "mf" and "f" in the bass line, and "Sua." above the treble line. A red arrow labeled 'b' spans from measure 109 to the end of measure 113.

Musical score for measures 114-118. The score is in G minor and 3/4 time. The bass line has a melodic line. The treble line has chords. A blue arrow labeled "CODA" spans from measure 114 to the end of measure 118.

Musical score for measures 119-123. The score is in G minor and 3/4 time. The bass line has a melodic line. The treble line has chords. Performance markings include "diminuendo" and "poco rit.." above the staff. A blue arrow labeled "CODA" spans from measure 119 to the end of measure 123.

I.A.O. 2002

4.3.1.2. Análisis pianístico

Se puede observar en la parte A de la obra (la cual se repite al final), una línea melódica simple que utiliza figuras largas en la mano derecha mientras la mano izquierda posee un acompañamiento de carácter también melódico. La dificultad principal de esta obra radica en la demanda técnica de ciertos pasajes sumado al lenguaje contemporáneo en el que está escrito. Esto está más desarrollado en la parte B, puesto que se hace uso continuo de acordes con disonancias, saltos de octavas y séptimas principalmente. El continuo uso de este intervalo (de séptima) no es común en el lenguaje armónico tonal funcional por lo que es necesario trabajar en la precisión de estos pasajes en los que la disonancia debe escucharse claramente ya que le dan a la obra una sonoridad evidentemente diferente que va de acuerdo al lenguaje musical contemporáneo que la compositora ha buscado plasmar.

4.3.2 Pasillo mío

4.3.2.1. Análisis formal

Esta segunda obra de Jannet Alvarado ha sido igualmente concebida como un pasillo, en la que sus características son más notables. Escrita en un compás de tres cuartos, a tempo rápido “con anima” su forma es bipartita ABA. La parte A se compone de veintiséis compases en la que se distinguen dos frases, la primera de once compases y la segunda de quince. La parte B posee cuatro diferentes frases, la primera desarrollada en dieciséis compases, la segunda en veintidós compases, la tercera en diecisiete y la cuarta en dieciocho para concluir esta parte B vuelve a aparecer la primera frase. Para terminar la obra se expone nuevamente la parte A en veintinueve compases con pequeñas variaciones. Su forma se ve de la siguiente manera:

- Parte A: 26 compases
- Parte B: 94 compases
- Parte A: 29 compases

PASILLO MIO

con anima

Janeth Alvarado D

PARTE A $\bullet = 170$

Piano

Pno.

Pno.

Pno.

F
Pno.

Gráfico 6. Pasillo Mío

b

PARTE B

Musical score for measures 26-31. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat major). The music is written for piano. The first staff (treble clef) features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The second staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with eighth-note chords. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the beginning. A green double-headed arrow labeled 'a' spans measures 26-31. An orange arrow points to the start of measure 26.

Musical score for measures 32-36. The music continues with similar melodic and harmonic patterns. The first staff has a melodic line with slurs and accidentals. The second staff has a bass line with chords. A green double-headed arrow labeled 'a' spans measures 32-36.

Musical score for measures 37-41. The first staff continues the melodic line. The second staff features a bass line with chords and rests. A green double-headed arrow labeled 'a' spans measures 37-41.

Musical score for measures 42-46. The first staff has a melodic line. The second staff has a bass line with chords and rests. Dynamic markings of *ff* (fortissimo) and *p* (piano) are present. A green double-headed arrow labeled 'a' spans measures 42-46, and another labeled 'b' spans measures 47-48.

Musical score for measures 47-51. The first staff has a melodic line. The second staff has a bass line with chords and rests. Dynamic markings of *ff* and *f* are present. A green double-headed arrow labeled 'b' spans measures 47-51.

Pno:

53 *gva*

b

Pno.

58 *gva*

b b'

Pno.

64 *gva*

mp cresc.

b' c

Pno.

71 *gva*

f

c

Pno.

75 *gva*

c

8^{va}

f *cresc.* *ff* *f*

c d

84

ff

d

90

f *ff*

d

sf

d a

102

sf

a

108.

a

115

a b

ff

118

PARTE A

f poco rit. *ff* *p* *mp* *mf*

poco rit. a tempo

b a

124

f

a

129

a

The image displays three systems of piano score for Pno. (Piano). Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The first system starts at measure 134 and includes dynamics *ff* and section markers 'a' and 'b'. The second system starts at measure 139 and includes dynamics *ff* and *f*, with a section marker 'b'. The third system starts at measure 144 and includes the instruction *CRESC.* and dynamics *ff*, with a section marker 'b'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

4.3.2.2. Análisis pianístico

La obra está escrita con una indicación metronómica de negra igual a 170. Esto representa ya la primera dificultad de la obra pues los pasajes que se describirán a continuación deben ser ejecutados con precisión a un tempo rápido. En la primera parte la melodía se desarrolla en movimiento ascendente y en crescendo hasta llegar al clímax. El acompañamiento también posee una línea melódica que junto a la de la mano derecha expone una sonoridad disonante. Este acompañamiento melódico también se desarrolla en movimiento ascendente y al término de esta primera parte el acompañamiento cambiará a un pasaje de octavas que avanza en crescendo hasta el acorde final. En la sección B se presentan pasajes con líneas melódicas en ambas manos que se mueven en movimiento contrario, otras con motivos cortos, pero con marcado acompañamiento rítmico que luego se traslada también a la mano derecha y que se mueven ascendentemente hacia un registro

agudo. Destaca aquí la presencia de intervalos de segunda menor en ambas manos. Se puede notar también un pasaje de acordes rítmicos y disonantes que avanzan hacia acordes estáticos (igualmente disonantes) que presentan el clímax de este pasaje. El final de la obra retoma la parte A concluyéndola con un pasaje rítmico de intervalos de sexta en la mano derecha y octavas en el acompañamiento que crecen hacia el acorde final. Estos pasajes presentan una dificultad técnica que se incrementa debido al lenguaje contemporáneo que ha usado la compositora, pues es necesario trabajar en la precisión de ejecución no solamente de los pasajes rítmicos y melódicos sino de las disonancias.

4.4. Análisis de dos obras de Carolina Ocaña

4.4.1. “Aurora” – pieza incidental para piano

Esta obra fue compuesta con el propósito de ambientar un video cuya historia relata la lucha entre la vida y la muerte que enfrenta un padre y su hija tras haber sido víctimas de un accidente automovilístico. Por esta razón se puede clasificar esta pieza como música incidental puesto que “cuando la música acompaña, ilustra o intensifica acciones escénicas, cuando las inicia o las termina o cuando sirve de enlace entre ellas, se la llama música incidental” (Restrepo, 2003, pág. 59).

4.4.1.1. Análisis formal

“Aurora”, obra incidental según su autora, está escrita bajo la tonalidad de Do sostenido menor, en un compás de cuatro cuartos y es de forma bipartita AB. Empieza con una introducción de seis compases en los cuales en los últimos tres, se expone el leitmotiv que hace referencia al personaje principal de la historia, es decir el padre. La parte A, se forma de diez compases los cuales tienen la indicación de repetición. Aquí se pueden distinguir dos frases musicales de cinco compases cada una. La parte B se desarrolla sobre ocho compases y con dos frases de cuatro compases cada una. La obra termina con una coda de nueve compases, en cuyos últimos tres se expone nuevamente el leitmotiv de la introducción. En resumen, la obra tiene la siguiente forma:

- Introducción: 6 compases
- Parte A: 10 compases
- Parte B: 8 compases
- Coda: 9 compases

Aurora

INTRODUCCION

Piano

INTRODUCCION

5

Pno.

LEITMOTIV

PARTE A

5

Pno.

LEITMOTIV

PARTE A

Ped. Ped. *ped.* Ped.

a

9

Pno.

9

Pno.

Ped. Ped.

a

12

Pno.

12

Pno.

Ped. Ped. Ped. Ped.

b

Gráfico 7. Aurora

16 PARTE B

Pno.

19

Pno.

21

Pno.

22

Pno.

23

Pno.

Ped. *b* *a* *

Ped. *a* *

Ped. *b*

Ped. *b*

Ped. *b*

24

Pno.

Ped.

28

Pno.

CODA

32

Pno.

LEITMOTIV

CODA

4.4.1.2. Análisis pianístico

La introducción de la obra desarrolla su melodía sobre una sola voz y con acompañamiento de acordes. La parte A contiene un pasaje en el que la mano derecha posee dos voces cuya primera voz contiene la melodía y la izquierda realiza un acompañamiento de arpeggios. La mayor dificultad técnica se presenta en la segunda parte, pues esta se caracteriza por la presencia de motivos melódicos cortos en la mano derecha, pero con saltos de octava en el acompañamiento de la mano izquierda que luego se transforma en un pasaje guiado por intervalos de octavas fragmentado a ritmo de fusas. Al tratarse de una obra incidental que tiene como propósito ambientar una historia, existe mayor libertad en cuanto a la interpretación del pianista.

4.4.2. Nocturno No. 1 “Nuageux”

4.4.2.1. Análisis formal

El nocturno No. 1 de Carolina Ocaña está escrito en un compás de cuatro cuartos, inicialmente en tempo lento y sobre la tonalidad de Sol menor. Es de forma bipartita ABA. La parte A se estructura de diecisiete compases. Aquí se distinguen dos frases musicales de siete compases cada una. Al final se añaden tres compases más desarrollados con acordes,

que cumplen con la función de un puente entre ésta y la segunda parte. La parte B se forma de catorce compases en los que se encuentran tres frases; la primera de seis compases y la segunda y tercera de cuatro compases. Los últimos dos compases de igual manera sirven de puente entre ésta y la parte A que se vuelve a exponer con pequeñas variaciones armónicas y de escritura. Esta parte tiene quince compases con dos frases. La primera de seis compases y la segunda de ocho. Al final se añade un compás que contiene un acorde conclusivo. En resumen, formalmente la obra se ve de la siguiente manera:

- Parte A: 17 compases
- Parte B: 14 compases
- Parte A': 15 compases

Score

Nocturne N.1

Nuageux Carolina Ocaña

PARTE A **Lento**

Piano

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

a

Pno.

Ped. Ped. Ped.

a b

Pno.

Ped. 3 Ped. 3 Ped. 3 Ped. 3

b

rit. ♩=50

Pno.

Ped. 3 Ped. 3 Ped. 3 Ped. 3

b PUENTE

Gráfico 8. Nocturne N°1

♩ = 70

PARTE B

17

Pno.

7

3

PUENTE

Ped.

a

21

Pno.

3

3

II

Ped.

a

24

Pno.

3

3

3

3

Ped.

b

26

Pno.

II

II

Ped.

b

28

Pno.

Ped.

4.4.2.2. *Análisis pianístico*

En la parte A, la melodía se encuentra escrita en una sola voz que a veces es adornada con intervalos de sexta. La compositora también emplea el uso de ornamentaciones musicales como el grupeto y la acciatura. El acompañamiento hace uso inicial de acordes y después pasa al uso de arpeggios. Una particularidad de esta obra es la figuración rítmica que es usada en ciertos compases. Se trata de un tresillo de negras en la mano derecha contra dos corcheas más un tresillo de corcheas en la mano izquierda. Esto representa una dificultad, pues es necesario trabajar en esta rítmica y ejecutarla correctamente. La segunda parte presenta la mayor dificultad técnica de la obra pues en ella se presentan grupos de notas rápidas como el septillo y oncillo. Además, al final de esta sección se puede observar el uso de dos voces en la línea melódica de la mano derecha, pasaje que también requiere una posición de mano abierta y por ende una precisión de ejecución. El final de la obra presenta una vez más la parte A que contiene las características ya mencionadas.

4.5. Análisis de dos obras de Camila Zaldumbide

4.5.1. Albazo – Tema y variaciones

Esta obra ha sido compuesta bajo el formato de tema con variaciones, el cual se estructura de diversas piezas relacionadas entre sí, pues se expone primero el tema de la obra sobre el cual se desarrollan diferentes variaciones. Julio Bas lo explica de la siguiente manera:

Sobre la base de un tema, es decir, de una composición breve, clara y concisa, se pueden elaborar nuevos organismos, nuevas formas: utilizando, transformando, variando todos los elementos rítmicos, melódicos y armónicos de dicho tema de manera tal que, desde sus lineamientos generales hasta sus mínimos particulares, todo cuanto existe de significativo, de vital. Todo se utiliza y se convierte en material temático para nuevas tramas, para nuevas variaciones. (Bas, 1947, pág. 203)

Es importante destacar el lenguaje musical de esta obra en la que se evidencia el sincretismo entre la música académica con la música ecuatoriana. La compositora usó la forma del tema con variaciones, como se indicó en el párrafo anterior, pero sobre un género musical ecuatoriano; el albazo.

Según Ketty Wong, el albazo es supuestamente derivado de la alborada española, un género que se tocaba durante fiestas religiosas y que fue prohibido debido al ambiente bullicioso que causaba. Entre sus características musicales se encuentran “ritmos sesquiálteros (compases de $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$ alternados) transcritos en compás de $\frac{6}{8}$, contornos melódicos pentafónicos y progresiones armónicas de I-III-V-I en tonalidad menor (Wong, 2013, págs. 74-75). Juan Mullo Sandoval, cita al compositor Gerardo Guevara quien definiendo al albazo explica: “Escrito en $\frac{6}{8}$, es un yaraví “que va ganando velocidad hasta convertirse de lamento en danza”. Puede haber cambios al compás de $\frac{3}{4}$. (Mullo, 2009, pág. 55)

4.5.1.1. Análisis formal

El albazo de Camila Zaldumbide, escrito en la tonalidad de la menor, se compone de cuatro partes. La primera es el Tema y las siguientes tres son las variaciones. El tema se desarrolla en veinticuatro compases que a su vez se dividen en dos frases de ocho compases cada una. Una vez expuestas las dos frases, la primera se vuelve a repetir. La primera variación se desarrolla de igual manera en veinticuatro compases y contiene dos frases de ocho compases cada una. La variación se encuentra en la escritura, puesto que la línea melódica y armonía se mantienen. En la primera y segunda frase la melodía pasa a la mano izquierda y el acompañamiento (diferente al expuesto en el tema) pasa a la mano derecha. Por último, en la repetición de la frase A la melodía se mueve por ambas manos intercalando dos compases para cada una.

La segunda variación, de treinta y un compases, se encuentra escrita sobre la tonalidad paralela, es decir La Mayor. La primera frase sobre nueve compases, la segunda frase se desarrolla sobre catorce compases con la peculiaridad de que hay además un cambio de compás a tres cuartos y la última, que es en realidad la primera frase se forma de ocho compases y hace el uso de octavas para la línea melódica, además vuelve al compás inicial de $\frac{6}{8}$. La tercera y última variación retoma la tonalidad original en modo menor y se compone de treinta y dos compases. Se presenta una sola frase, en doce compases, como variación a la primera frase del tema del albazo. Tras esto se desarrolla esta misma frase a través del uso del canon como recurso de composición y luego el movimiento de la melodía intercalando entre mano derecha e izquierda. La forma se ve de la siguiente manera:

- Tema: 24 compases
- Variación 1: 34 compases
- Variación 2: 31 compases
- Variación 3: 32 compases

Score

Albazo

Tema

Tema y Variaciones

Camila Zaldumbide Flores

♩ = 96

The musical score is presented in four systems, each for Piano (Pno.). The first system (measures 1-5) is labeled 'Piano' and contains a single section 'a' marked with an orange arrow. The second system (measures 6-11) is labeled 'Pno.' and contains section 'a' (measures 6-10, orange arrow) and section 'b' (measures 11-15, green arrow). The third system (measures 12-17) is labeled 'Pno.' and contains section 'b' (measures 12-16, green arrow) and section 'a' (measures 17-18, orange arrow). The fourth system (measures 18-23) is labeled 'Pno.' and contains a single section 'a' marked with an orange arrow. The score is in 6/8 time and has a tempo of 96 beats per minute.

Diciembre 2014

24 Variación 1

Pno.

a

a'

30

Pno.

a'

b'

36

Pno.

b''

a'''

42

Pno.

a'''

Variación 2

48 $\text{♩} = 96$

Pno.

a''''

a'''

54

Pno.

a''' b'''

59

Pno.

b'''

65

Pno.

b'''

70

Pno.

b''' a''''

75

Pno.

a''''

4
Variación 3

80 ♩ = 96

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

The image displays two musical staves for piano (Pno.). The first staff, starting at measure 110, shows a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. A green arrow below it is labeled 'b''''. The second staff, starting at measure 115, shows a change in dynamics from 'mf' to 'ff' and a change in rhythm. A green arrow below it is labeled 'b''' and 'ff'.

4.5.1.2. Análisis pianístico

El tema de la obra presenta sus frases en una línea melódica de una sola voz con acompañamiento rítmico propio del albazo. En la primera variación la melodía pasa a la mano izquierda mientras la derecha cumple la función de acompañamiento. Esto representa ya una dificultad de interpretación, pues es necesario que se sienta claramente la distinción entre la función de ambas manos. Al final la melodía se mueve entre las dos manos por lo que también es necesario prestar atención a la ejecución para lograr la distinción correcta de la melodía sea que esta se encuentre en un registro grave o agudo. En este pasaje también aparecen secciones de octavas en ambas manos. La segunda variación mantiene una línea melódica de una voz en la mano derecha y acompañamiento rítmico en su primera frase, sin embargo, en la segunda frase hay un cambio de compás a tres cuartos, lo cual es necesario tener en cuenta a la hora de ejecutar los acentos de cada compás para lograr diferenciarlos. Si bien esta diferencia es sutil, está presente. Al final se expone un pasaje desarrollado en octavas en la mano derecha el cual implica una posición que presenta también una dificultad técnica pues requiere precisión y relajación para evidentemente evitar la tensión en la mano.

Algunos pasajes usan el canon como recurso de composición, lo cual es necesario tomar en cuenta a la hora de la ejecución puesto que el tema de la mano izquierda ya no

cumple una función de acompañamiento sino de desarrollo melódico. El final de la obra posee un pasaje de octavas en ambas manos el cual como fue mencionado anteriormente representa una dificultad técnica. Otro desafío de la obra se encuentra en compases en los que la figuración del acompañamiento se presenta en tres negras contra un pasaje de corcheas en la mano derecha. Esto demanda una correcta ejecución de la figuración y acentos para que se mantenga el ritmo del compás de seis octavos.

4.5.2. Siempre – pasillo

4.5.2.1. *Análisis formal*

“Siempre”, escrito en el compás tradicional del pasillo de tres cuartos y sobre la tonalidad de Mi menor tiene una forma tripartita ABC. A diferencia del pasillo tradicional, no hay una introducción o un estribillo. La parte A se desarrolla en dieciséis compases en los cuales se puede a su vez distinguir dos frases de ocho compases cada una. Al final de esta parte además de una indicación de repetición hay una doble casilla, lo que indica una variación en la segunda frase. La parte B se desarrolla sobre la tonalidad dominante, es decir Si Mayor de modo que se expone así un tema melódico en modo mayor. Esta parte se compone de veinte compases en los cuales se puede distinguir una sola frase musical de seis compases y dos variaciones de la misma. En la primera la línea melódica pasa a la mano izquierda mientras la derecha acompaña con acordes y en la segunda variación la línea melódica se desarrolla en octavas. Al final de esta parte hay dos compases que sirven de transición armónica a la siguiente parte. La parte C, en la que se retoma la tonalidad principal, se forma de diecisiete compases en los cuales se distinguen dos frases musicales, cada una de ocho compases tras los cuales se añade un compás más que contiene dos acordes conclusivos. En resumen, podemos ver la estructura de la obra de la siguiente manera:

- Parte A: 16 compases
- Parte B: 20 compases
- Parte C: 17 compases

El pasillo fue originalmente escrito sobre una armonía tonal-funcional, sin embargo, la compositora optó por realizar una re-armonización del mismo, en la que hizo uso de armonía jazz en diversas partes de la obra sin alterar la esencia del pasillo tradicional.

Siempre

Pasillo

Camila Z. Flores

PARTE A ♩ = 80

Piano

5

Pno.

10

Pno.

15

Pno.

f

mf

f

mf

f

mp

p

rit.

a

a

b

b

Gráfico 10. Siempre

2 PARTE B
(♩=120)

Siempre

Pno.

19 *f*

a

Pno.

24 *dim.* *pp* *mf* *f*

a a'

Pno.

30 *f* *mf*

a''

Pno.

35 *dim.* *rit.* *pp* *p* *mp*

PARTE C (♩=80) *espress.*

a'' a

Pno.

40 *mf* *mf*

a

The image shows a piano score for the piece 'Siempre'. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 45 and ends at measure 50. The second system starts at measure 51 and ends at measure 56. The score is written for piano (Pno.) in G major. The first system features a melodic line in the right hand and accompaniment in the left hand. Dynamics include *mp*, *p*, and *mf*. The second system features a melodic line in the right hand and accompaniment in the left hand. Dynamics include *mf*, *f*, and *subito p*. Purple arrows labeled 'a' and 'b' indicate specific sections of the music.

4.5.2.2. Análisis pianístico

A lo largo de todo el pasillo, se puede observar que la línea melódica está armonizada, escrita a dos voces o en acordes. Una de las principales dificultades de esta obra, se encuentra en la ejecución de los acordes presentes en ambas manos. Por un lado, debido al uso de armonía jazz, es necesario ejecutar claramente las extensiones de los acordes que dan un color armónico diferente y por otro lado es necesaria la precisión de ejecución en acordes cuyas notas están superpuestas por cuartas. En la parte B, que está escrita a un tempo más veloz, hay un pasaje en el que la melodía se traslada a la mano izquierda lo que demanda la ejecución de los acordes de la mano derecha en dinámica de “piano” para que se le otorgue el protagonismo a la otra mano. Al final de esta parte la melodía se encuentra escrita en un pasaje de octavas que también demandan una dificultad técnica. La parte C de la obra se asemeja a la primera. Su melodía se encuentra escrita a dos voces o en forma de acordes, de igual manera que lo está el acompañamiento de la mano izquierda.

4.6. Análisis de una obra de Melanie Auz

4.6.1. Primer movimiento de la Sonata para piano en Mi menor

La sonata, que viene del latín “sonare” que quiere decir sonar. William Newman la define de la siguiente manera: "primordialmente, la sonata es un ciclo instrumental de cámara o a solo, ya sea con motivo divisional o estético, que consiste en varios movimientos contrastantes, basados relativamente en moldes de música 'absoluta'".

(Newman, 1959, pág. 7) Como forma musical, su estructura es: Exposición (A), Desarrollo (B) y Reexposición o Recapitulación (A'). Cada una de estas partes están relacionadas y se contrastan entre sí. Esta forma se puede ver aplicada en sinfonías, conciertos, música de cámara y en el primer movimiento, de los tres o cuatro que tiene generalmente una sonata.

4.6.1.1. *Análisis formal*

El primer movimiento de la sonata en Mi menor de Melanie Auz, escrito en un compás de cuatro cuartos y a tempo moderato, se estructura como forma sonata. La parte A de la obra o exposición se encuentra desarrollada en cuarenta compases en la que a su vez se puede distinguir dos frases musicales, las cuales se desarrollaran a lo largo de toda la obra. La primera frase se encuentra en los siete primeros compases después del primer acorde de la obra. Tras los cuales se presenta una variación de la misma en los siguientes ocho compases. La frase B se compone de ocho compases tras los cuales se presenta una coda de nueve compases que dan termino a esta sección El desarrollo se encuentra escrito en ochenta y dos compases, en los cuales se visibiliza la elaboración de la frase A y B expuestas en la primera sección. Finalmente, la reexposición se conforma de veinte y tres compases en los que la primera frase es ejecutada en la mano izquierda. La frase B, experimenta una variación al estar escrita sobre el primer grado o tónica tras haber sido inicialmente escrita sobre el tercer grado (Sol Mayor). La obra concluye a través de una coda expuesta en cuatro compases. El primer movimiento se ve de la siguiente manera:

- Exposición: 40 compases
- Desarrollo: 82 compases
- Recapitulación: 23 compases

Sonata en Em

I Movimiento

Melanie Auz Mora

Quito 2014

EXPOSICION **Moderato**

Piano

mf

a

Pno.

mf

a

Pno.

mf

a'

Pno.

mp

a'

Pno.

mp

b

©Melanie Auz Mora

Gráfico 11. Sonata en Mi menor

2

Sonata

Pno.

23

pp

b

Pno.

28

p

b

Pno.

33

mf

3

CODA

Pno.

37

mp

CODA

Pno.

DESARROLLO

41

mf

3

CODA

a''

Pno.

47

mp

a''

Pno.

52

p

b''

Pno.

57

b''

a''

Pno.

61

mp

mf

a''

Pno.

66

a''

Pno.

71

mp

a'' b''

Pno.

77

b''

Pno.

81

mp

b''

Pno.

87

b'' a'''

Pno.

92

rit.

p

a'''

97 *a tempo*
Pno. *mp*
b'''

102
Pno. *mf* *mp*
b''' CODA

108
Pno. CODA

112
Pno. *mp* CODA

117
Pno. *p* *pp* *p* CODA

Pno. *mf*

124

3

3

a'''

Pno. *mp*

128

3

a'''

b'''

Pno. *f*

133

b'''

Pno. *mp*

140

b'''

coda

Pno. *mf* *rit.* *p*

144

coda

4.6.1.2 Análisis pianístico

La dificultad de la obra radica en el desarrollo melódico, pues en este se logra observar escalas cortas ascendentes y descendentes, tresillos, o arpeggios que requieren un amplio movimiento de articulación al usar principalmente semicorcheas como figuración. El acompañamiento se compone principalmente de acordes, y pasajes rítmicos y melódicos que refuerzan o contrastan el movimiento de la mano derecha. Contrario a estos pasajes, la segunda frase cuya melodía y acompañamiento es más simple, sirve como descanso y otorga mayor libertad interpretativa. En la parte final de este movimiento se expone nuevamente la melodía principal con la diferencia de que ésta se encuentra en la mano izquierda mientras la derecha realiza el acompañamiento igualmente con acordes y líneas rítmicas y melódicas similares. Este pasaje representa también una dificultad técnica por el amplio movimiento de articulación que requiere. Al final, y en contraste al pasaje anterior, toma lugar una sección en donde el desarrollo melódico es más simple y el acompañamiento se mueve por acordes, arpeggios y termina en un pasaje ascendente de semicorcheas.

CAPITULO CINCO

PROCESO DE GRABACION DEL PRODUCTO ARTISTICO

El producto final de este proyecto ha sido contemplado como una grabación audiovisual, la cual se encuentra a su vez encasillada dentro del género informativo-expositivo. De este género se ha tomado la forma del documental para realizar el producto final puesto que un documental “es una representación no ficticia que utiliza material actual y del presente, tales como grabaciones de algún evento en vivo, estadísticas, entrevistas etc. para abordar un tema social particular de interés y que potencialmente afecte a la audiencia” (Wells, 1999, pág. 33). En el caso de este producto, su contenido aborda una parte de la vida y obra de las compositoras seleccionadas.

El proceso de grabación y post producción se llevó a cabo a lo largo de tres semanas. Las personas encargadas de este trabajo fueron: Estudio audiovisual “Studio Gds music” conformado por Génesis Serrano y Josué González, encargados de la dirección y edición del video. Junior Zúñiga, técnico de grabación, encargado de la grabación y edición de audio. Además, se contó con la colaboración del equipo de Caos Studio, conformado por los productores musicales David Bucheli y Jessie Alomoto. El equipo utilizado para la grabación del video y audio fue el siguiente:

- 2 micrófonos Sennheiser 614
- 1 micrófono Sennheiser 602
- 1 micrófono AKG 420
- Interfaz Focusrite Scarlett 6i6
- Pro Tools 12 HD
- Consola Yamaha MG124C
- Cámara Dji Osmo Pocket
- Cámara Canon EOS 800D
- Cámara Canon EOS Rebel T5i
- Equipo de iluminación de video

La grabación conllevó diversas etapas. Se tomaron dos días para adecuar la locación con todo el equipo de audio y video. Además, en este periodo se realizaron pruebas de sonido e iluminación. Para la grabación del piano, se realizaron pruebas de ubicación de micrófonos en diversas direcciones del instrumento con el fin de obtener el

mejor sonido. Para la grabación del piano se utilizó la técnica de Par Espaciado o A/B para captar la imagen estéreo del piano, se colocaron los micrófonos Sennheiser 614 con el patrón polar cardioide a una altura de 30 cm desde la tapa del piano, y se colocaron a una distancia de 60 cm entre micrófonos. Estos micrófonos se conectaron a la entrada 1 y 2 de la interfaz Focusrite ya que estas entradas cuentan con preamplificadores. Se utilizó el micrófono Sennheiser 602 con el patrón polar cardioide apuntando hacia la sección donde se encuentra el registro más grave del piano a unos 10 cm de distancia, para captar las frecuencias más bajas del piano. Se decidió colocar el micrófono AKG 420 con el patrón polar cardioide a unos 4 metros del piano para captar la sonoridad de la sala donde se grabó el piano, con esto se logró una reverberación natural que aporta mucha espacialidad en la mezcla del piano. Los micrófonos Sennheiser 602 y el AKG 420 se conectaron al canal 1 y 2 de la consola Yamaha MG124C, y de las salidas L Y R de la consola se conectó a la entrada 3 y 4 de la interfaz Focusrite. Este proceso se hizo ya que la entrada 3 y 4 de la interfaz no cuentan con preamplificadores, así que se decidió usar los preamplificadores de la consola.

El siguiente paso fue la grabación. Este proceso se llevó a cabo a lo largo de seis días, en los cuales se grabaron dos obras por día. Se vio la necesidad de añadir dos días de grabación a los ya mencionados con el fin de corregir obras que se habían visto interferidas por sonidos externos (ambientales) que no era posible eliminarlos durante el proceso de postproducción. El paso final fue llevar la grabación de audio y video a edición. En el caso del audio, su edición se basó netamente en limpiar y mejorar la calidad el sonido contrario a la edición del video cuyo proceso requirió elegir y montar tomas, corregir aspectos técnicos de color e iluminación, y estructurar el producto final.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

El trabajo de la mujer ecuatoriana como compositora de música académica se encuentra documentado. Un ejemplo se puede observar en las clasificaciones de compositores nacionalistas del Ecuador, previamente mencionadas, realizadas por Julio Bueno o Pablo Guerrero en donde se menciona a compositoras como: Inés Jijón, Blanca Layana o Mónica Alvarado, cada una encasillada dentro de su respectiva generación. Esto demuestra y afirma la presencia de la mujer en la escena musical académica del país, pero a su vez ratifica su escasa presencia en comparación a los compositores de género masculino. Al llevar a cabo el proceso de búsqueda de compositoras femeninas en el Ecuador, se encontraron diversos nombres además de los ya mencionados, sin embargo, algunos se descartaron por imposibilidad de contacto o de tener acceso a su música lo que implica que no ha habido difusión o registro de su obra. El hecho de haber más compositoras además de las incluidas en este proyecto, demuestra también la presencia de la mujer en la composición musical académica en generaciones pasadas, presentes y que servirá de incentivo a generaciones futuras.

Este proyecto, sirve como un registro más de la obra musical de la mujer ecuatoriana como compositora. Esto sirve, como reconocimiento y apoyo a que esta temática continúe siendo estudiada, puesto que, citando una vez más las palabras de Ana María Goetschel, “aún queda por estudiarse la búsqueda de las mujeres por espacios en ese campo” (Goetschel, 2009, pág. 34). Es necesario indagar en la obra musical de las compositoras ecuatorianas, no con la finalidad de desprestigiar la labor de los compositores masculinos que justificadamente han ganado reconocimiento, sino para otorgarle el espacio merecido al trabajo de un grupo, que en el sufrió discriminación. De esta manera se puede hallar y difundir obras de valor, que sumen variedad, riqueza musical y reconocimiento a los compositores de nuestro país.

Hacer este proyecto representó para mí un desafío que terminó en un gran aporte a mi formación musical pues descubrí la obra de mujeres compositoras que no conocía. Esto me permitió ampliar mi conocimiento en cuanto al trabajo artístico de la mujer y confirmar la belleza y riqueza que hay en la música escrita en nuestro país. Además, me incentivó a no solamente regirme a interpretar, sino también a desarrollar mi creatividad musical pues considero que la función del compositor, además de importante, es sumamente hermosa.

BIBLIOGRAFÍA

Armijos, S. (2013). Difusión de la música nacional popular vs socialización de la música nacional académica. Quito: Universidad Central del Ecuador.

Auz, M. (2020). Quito.

Ayala, E. (2008). Resumen de la Historia del Ecuador - Tercera edición actualizada. Quito: CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL.

Bas, J. (1947). Tratado de la Forma Musical. Buenos Aires: RICORDI AMERICANA.

Bueno, J. (s.f.). 1906 -2006 Un siglo de Música Ecuatoriana. Obtenido de Academia: https://www.academia.edu/16198616/1906-2006_UN_SIGLO_DE_MUSICA_ECUATORIANA

Casares, A. R. (s.f.). Aurora Román Casares Obras de Piano. Quito: CAPIGRAF IMPRESORES.

Cayambis music press. (s.f.). Obtenido de Cayambis music press: <https://spanish.cayambismusicpress.eu/jannet-alvarado-delgado-s/1852.htm?searching=Y&sort=7&cat=1852&show=20&page=1>

Citron, M. J. (2000). Gender and the musical canon. Illinois: University of Illinois Press.

Díaz, P. P. (enero de 2005). Research Gate. Obtenido de Research Gate: https://www.researchgate.net/publication/241670911_UNA_REFLEXION_SOBRE_EL_USO_DEL_CONCEPTO_DE_MUSICA_CULTA_EN_LA_ACTUALIDAD

Flor, C. A. (s.f.). Biblioteca PUCP. Obtenido de Biblioteca PUCP: <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/53336/valoracion%20de%20la%20musica%20como%20expresion%20cultural%20en%20el%20imperio%20de%20los%20incas.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Godoy, M. (2011). La Música Ecuatoriana: Memoria local-Patrimonio global, Una historia ocntada desde Riobamba. Riobamba: CCE.

Goetschel, A. M. (2009). re/construyendo historias de mujeres ecuatorianas. Quito: TRAMA.

Guerrero, P. (2002). Enciclopedia de la música ecuatoriana: EMEc, Tomo I. Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana Conmúsica.

Ingram, J. (1978). Historia, Repertorio y Compositores del Piano. San José: Ministerio de Cultura, Juventuss y Deportes.

José López-Calo, Ismael Fernández de la Cuesta. (1999). Diccionario de la música española e hispanoamericana. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

Kaplan, J. (2020). The genius of women: from overlooked to changing the world. Nueva York: Penguin Putnam Inc.

Londoño, J. (1997). Entre la sumisión y la resistencia: las mujeres en la Audiencia de Quito. Quito: Abya Yala.

Martha Moscoso, Estelina Quinatoa, Edizon León, Lucía Moscoso, Jennie Carrasco. (2009). Historia de Mujeres e Historia de Género en el Ecuador. Quito: IPANC.

Mullo, J. (2009). Música Patrimonial del Ecuador. Quito: Cartografía de la Memoria.

Museo del pasillo Nuestro Patrimonio. (2020). Obtenido de Museo del pasillo Nuestro Patrimonio: <https://www.museodelpasillo.ec/elmuseo/>

Nash, M. (julio - septiembre de 1985). Estudios históricos. Obtenido de Estudios históricos: <https://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/?p=2111>

Newman, W. S. (1959). The Sonata in the baroque era. Carolina del norte: Chapel Hill, U. North Carolina Press.

Nicolas Márquez - Agustín Laje. (2016). El libro negro de la nueva izquierda. Grupo Unión.

Ocaña, C. (2020). Biografía. Quito, Ecuador.

Oyuela, L. d. (2001). Mujer, familia y Sociedad: Una aproximación histórica. Segunda edición actualizada hasta el 2000. Tegucigalpa: Editorial Guaymuras .

Pelekais, C. d. (2000). Métodos cuantitativos y cualitativos: diferencias y tendencias. Telos Vol. 2, 347 - 352.

Restrepo, D. R. (2003). La Oreja en el escenario. ARTES, 55-61.

Román, A. (s.f.). Aurora Román Casares. Obtenido de Aurora Román Casares: <http://auroraroman.com/>

Sonsoles Ramos Ahijado - Ana María Botella Nicolás. (2020). Breves apuntes de la presencia de la mujer en la Historia de la Música. En V autores, Estudios interdisciplinarios de género (págs. 417- 432). Valencia: TIRANT LO BLANCH.

Sosa, S. (marzo de 2017). El aporte pianístico de Inés Jijón (1909-1995) al desarrollo de la música ecuatoriana. El aporte pianístico de Inés Jijón (1909-1995) al desarrollo de la música ecuatoriana. Quito, Ecuador.

The SAGE International Encyclopedia of MUSIC AND CULTURE . (2019). United States of America : SAGE Publications Ltd. .

Viteri, C. (2017). El nacionalismo musical en el Ecuador, enfoque en el compositor ecuatoriano Gerardo Guevara. *Alternativas, Revista de la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil*, 65-70.

Wells, C. (1999). *Tecnología educativa, un reto para el milenio*. España: MCGRAWHILL.

Wong, K. (2013). *La Música Nacional Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Quito: CCE Benjamín Carrión.

Zaldumbide, C. (s.f.). *Curriculum vitae*. Quito, Ecuador.

ANEXOS

ENTREVISTA

1. ¿Cómo definiría usted a su composición musical? En lo personal ¿Qué representa para usted?
2. ¿Qué la llevó a inclinarse por la composición musical?
3. ¿Qué tipo de música y que compositores han influenciado su trabajo de composición?
4. ¿Por qué razón ha designado usted una parte de su obra académica al piano?
5. ¿Cómo percibe y definiría usted misma su lenguaje compositivo?
6. ¿Cómo cree usted que es percibido el rol del compositor en la actualidad? ¿Qué función o importancia le otorgaría usted?
7. ¿Cómo describiría usted el rol o presencia de la mujer en la música en el Ecuador?
8. ¿Cómo ha sido su experiencia como una mujer artista y específicamente como compositora de música académica?
9. ¿Cree usted que existe actualmente una diferencia entre hombres y mujeres en el campo artístico y específicamente musical?
10. ¿Existe tal vez alguna otra compositora académica cuyo trabajo usted admire, haya sido de influencia o pueda destacar?

ENTREVISTA A MELANIE AUZ

1. ¿Cómo definiría usted a su composición musical? En lo personal ¿Qué representa para usted?

La composición musical para mí es creatividad, es expresar algo por medio de la música. En lo personal, cuando he compuesto algo, ha sido una forma de llevar algo que quiero y no puedo decir con palabras literalmente, a la música. Entonces, es evocar algunas sensaciones o algún sentimiento que por medio de la composición puedo sacar. Eso es para mí la composición. Es un trabajo más emocional-psicológico que ayuda como liberación.

2. ¿Qué la llevó a inclinarse por la composición musical?

La verdad es que yo jamás quise ser compositora. Me gusta mucho poder aprender diversas cosas, poder conocer un poco más de cada una de las ramas que tiene la música, y la composición es una de esas. Eso fue lo que me atrajo. También el hecho de poder aprender ciertas materias teóricas que por ejemplo a los cantantes e instrumentistas no nos enseñan y tratar de abarcar más conocimientos que complementen mi formación aparte de explorar el mundo de la composición.

3. ¿Qué tipo de música y que compositores han influenciado su trabajo de composición?

Me gusta bastante lo que es la composición incidental y la música electroacústica. pero sobre todo la estética minimalista. Creo que me he enfocado bastante en esa parte ya que mis composiciones en general son minimalistas e incluso se inclinan hacia la música programática. Me gusta que haya un mensaje por medio de la música y siempre me imagino una historia al momento de componer. Compositores que me gustan y me han influenciado son Erick Satie, Debussy y me gustan también compositores incidentales como Hans Zimmer. He tratado de basarme en ellos, por ejemplo, Satie es parte de la música minimalista y me ha influenciado bastante.

4. ¿Por qué razón ha designado usted una parte de su obra académica al piano?

La verdad porque yo también soy pianista y me parece super complejo hacer algo para piano, es decir me pareció algo difícil de escribir. Fue un reto y ese fue mi plan, el poder superar ese rato a pesar de que el resultado no sea algo increíble. Lo hice para tratar de componer algo para un instrumento que para mí es complicado.

5. ¿Cómo percibe y definiría usted misma su lenguaje compositivo?

Como mencioné antes es minimalista, contemporáneo, y como toda mi formación, se basa más en la parte académica. Si tiene ciertas cosas experimentales, ciertas sonoridades que me gustan de la parte experimental y contemporánea pero normalmente es minimalista. La sonata es una obra que se basa en el contrapunto doble, una obra que tiene un poquito de la idea de Beethoven. No compongo como el, pero tiene ciertas ideas sacadas de ahí. Es algo romántico y clásico a la vez, pero basándose en lo minimalista.

6. ¿Cómo cree usted que es percibido el rol del compositor en la actualidad? ¿Qué función o importancia le otorgaría usted?

Creo que en el Ecuador todavía falta desarrollar esa área. No es tan completa y no se le da tanto valor al rol del compositor. Creo además que actualmente un compositor debería conocer de todo. El compositor tiene que ser abierto a la música para películas, videojuegos, publicidad y enfocarse más a lo moderno, llevarlo al lado más publicitario, de la animación y ya no enfocarlo tanto como en épocas pasadas. Por ejemplo, el componer una misa, o algo para un amor imposible creo que ya se tiene que dejar un poco de lado e inclinarse a la parte más moderna, lo que es útil y a la parte tecnológica.

7. ¿Cómo describiría usted el rol o presencia de la mujer en la música en el Ecuador?

En la música en general creo que la mujer todavía no abarca mucho espacio. Siempre los más reconocidos son hombres. Poco a poco creo que, en varios espacios, no solo en la composición si no en otros como la pedagogía musical o como instrumentistas o cantantes hay mujeres que se abren espacio. Pero en la parte de la composición aún no hay un fuerte referente femenino, ya que estos son todavía hombres. Es más cuando uno va a una charla se ve máximo dos mujeres, es decir, todavía no hay un espacio tan abierto para que las mujeres mostremos nuestro trabajo o interés por la composición.

8. ¿Cómo ha sido su experiencia como una mujer artista y específicamente como compositora de música académica?

Como artista, mi experiencia ha sido compleja ya que a uno le toca abrirse espacio en medio de mucha gente que ya tiene años de trayectoria. Incluso, no es una competencia, pero si es demostrar que uno también es valioso. Es un reto demostrar

que las personas jóvenes vamos con nuevas experiencias, conocimientos e incluso ganas de hacer las cosas. Entonces poco a poco a uno le toca darse espacio para que le conozcan y conozcan su trabajo, no por reconocimiento ni fama, sino por el simple hecho de poder aportar algo dentro de la cultura musical ecuatoriana. Aún no he mostrado mi obra aquí, pero tengo grabaciones (realizadas durante la maestría en la Universidad de Rioja en España). Dentro del grupo de compositores de los cuales se grabó sus obras, éramos solo dos mujeres ecuatorianas y es interesante que por lo menos en el extranjero uno se pueda empezar a abrir espacio como mujer compositora.

9. ¿Cree usted que existe actualmente una diferencia entre hombres y mujeres en el campo artístico y específicamente musical?

Yo creo que sí, como ya lo mencioné, todavía los más reconocidos son hombres. Creo que esto pasa en todo el mundo y en todas las carreras, pero sobre todo en la música. Aquí en el Ecuador, las mujeres no son tan reconocidas o solicitadas para cantar, tocar, componer, o arreglar. Por lo que uno poco a poco, debe ir tratando de incluirse, pero no hay ese espacio. Mas es hacia los hombres.

10. ¿Existe tal vez alguna otra compositora académica cuyo trabajo usted admire, haya sido de influencia o pueda destacar?

Pensé mucho en esto y la verdad es que no conozco a ninguna mujer que haya sido de influencia para mí. Los compositores que yo conozco han sido solo hombres. Como lo mencioné antes; Erick Satie, Debussy, Beethoven, todos ellos son hombres. La verdad nunca uno escucha a una mujer compositora. Sí hay algunas que conocemos, pero no es que han influenciado ni han sido parte de mi formación porque realmente no se las nombra. Se las ignora por completo.

ENTREVISTA A CAROLINA OCAÑA

1. ¿Cómo definiría usted a su composición musical? En lo personal ¿Qué representa para usted?

La composición musical para mí es básicamente la expresión de nuestro yo interior, la expresión de todo lo que el compositor tiene adentro. Componer es unir lo interno de cada persona basado en sus experiencias, recuerdos o gustos y poder eso exteriorizarlo a través de sonidos, colores, etc. En este caso en específico es composición musical, pero uno puede componer a partir de muchas artes entonces, para mí, componer es reflejar todo el mundo interno de una persona a través del arte.

2. ¿Qué la llevó a inclinarse por la composición musical?

En realidad, no tenía mucha idea de lo que era la composición, y lo hacía de forma empírica en música popular. Luego en la universidad conocí el mundo de la composición académica al escuchar compositores que me inspiraron. Sin embargo, me decidí cuando en una ocasión que fui a un concierto de un conjunto de cámara con una cantante lírica, sin conocer de música académica, sin entender ni siquiera la letra, la música me llegó mucho al punto de hacerme llorar. Después comenzaron a surgir algunos proyectos de materias en las que nos pedían componer y lo hice por cumplir con un deber mas no porque realmente sentía que tenía esa habilidad. Me costaba mucho al principio, pero luego todas mis ideas fluyeron. Empecé a escuchar compositores y a analizar desde otro punto de vista sus obras. Esto expandió mi mente y fue allí cuando pensé que quizá quería componer música académica puesto que poder hacer sentir algo a la gente sin decir una sola palabra me pareció maravilloso.

3. ¿Qué tipo de música y que compositores han influenciado su trabajo de composición?

Siempre llamó mi atención piezas bastantes líricas, que tengan una línea melódica muy expresiva y no algo sumamente orquestado. Por este lado siempre llamaron mucho mi atención compositores como Chopin, y en general la escuela francesa, que siento que es mucho más expresiva, romántica y más ligera en cuanto a la interpretación. De la escuela alemana también destaco a Bach, quien, a pesar de ser considerado muy técnico, para mí tiene una gran expresividad y tiene rasgos que para mí son muy exclusivos y reflejan mucho de su persona. Mozart también es de mis compositores favoritos, pero en la parte vocal y Erick Satie de la escuela francesa. En todo lo que respecta a la música incidental el

primero que llamó mi atención fue Eduard Grieg. Destaco también al compositor de las películas de Studio Ghibli, Yann Tiersen, entre otros.

4. ¿Por qué razón ha designado usted una parte de su obra académica al piano?

Para empezar lo que más escuchaba al principio era música para piano. Además, creo que, al principio, es más fácil componer cuando uno tiene un solo instrumento. Si bien hay piezas muy bonitas para instrumentos solos, el piano tiene lo que muchos no, es decir: un gran registro, un rango dinámico amplio, variedad de adornos y técnicas, diferentes tipos de pedales que dan sonoridades diferentes y, en fin, mucha versatilidad. Todo esto permite que el piano pueda acaparar varios planos. Es por eso que, en él, se pueden tocar reducciones de un arreglo para orquesta, lo que no se puede hacer con otro instrumento. Además, la sonoridad del instrumento me parece hermosa y apta para llegar a un público más amplio. Todos estamos acostumbrados de cierta forma a escuchar un piano en cualquier tipo de música, pero no todos lo están con un violín, un trombón, un clarinete, etc. Por esto creo que el piano es un instrumento muy sutil para cualquier tipo de público.

5. ¿Cómo percibe y definiría usted misma su lenguaje compositivo?

Creo que mi lenguaje es bastante lírico, en relación a la guía de la línea melódica. Siempre debe haber un tema melódico predominante. Esto es lo más importante: tener un tema claro, es decir una línea sumamente expresiva o lírica que se pueda modificar armónica u orquestalmente y que lleve al oyente a sentir o percibir algo determinado. Tiene que ser algo expresivo a través de lo cual, el oyente pueda interpretar algo de lo que el compositor quiso decir. Debe ser algo directo, puede ser complejo, pero no confuso. Esto puede ser una desventaja porque me niego a componer si simplemente no surge. Incluso si tengo que componer por encargo, tengo que necesariamente inspirarme. No veo a la composición como un producto. Al final lo hay, pero ese no es el objetivo, sino lo que se busca reflejar. Si para mí lo que compongo no expresa nada o no tiene motivo, no sirve y lo desecho.

6. ¿Cómo cree usted que es percibido el rol del compositor en la actualidad? ¿Qué función o importancia le otorgaría usted?

Creo que en general el compositor es muy poco valorado. Quizás en épocas anteriores tenía mayor importancia porque el compositor era también el ejecutante, pero ahora ya no estamos necesariamente en el escenario. Ahí predomina el rol del intérprete. En la música académica, además, es difícil que se toquen las obras de un compositor nuevo y darle reconocimiento. Hay ciertas familias con una tradición musical amplia, y aunque se han

ganado su fama a través de los años, esto no permite que nuevos compositores sean conocidos. Hay demasiadas obras que están solamente en papel y que jamás han sido tocadas. En la música académica no hay mucha oportunidad de que nuevos compositores logren ser escuchados.

7. ¿Cómo describiría usted el rol o presencia de la mujer en la música en el Ecuador?

Realmente no tenía mucho conocimiento, al igual que muchas mujeres que no estamos conscientes de todo el trabajo que ya hemos hecho, pero si se investiga, uno se da cuenta de que si hay registro de la obra de la mujer como compositora. Hay compositoras como Inés Jijón, Rosa Borja de Icaza, o compositoras de órdenes religiosas que han sido registradas en el archivo nacional. Su obra está escrita, ha sido ejecutada, su biografía ha sido rescatada pero jamás se nos enseña pues no es parte de la cátedra de música de las instituciones. Hay también compositoras que han ganado reconocimientos importantes como Rosa Borja de Icaza, que ganó el premio a la música de cámara en Argentina, pero jamás se escucha hablar de ella. Otro ejemplo es Inés Jijón quien no solo se dedicó a componer, sino a formar muchas generaciones de pianistas. Su legado se encuentra escrito y recopilado, pero no se difunde ni expande. Siempre vamos a los mismos compositores, y estos son de género masculino. No digo que no tengan su valor, porque por algo están ahí, pero también hay mujeres que tienen toda una riqueza compositiva, que han hecho un trabajo importante y que ha recibido su merecido reconocimiento

8. ¿Cómo ha sido su experiencia como una mujer artista y específicamente como compositora de música académica?

En lo que he experimentado, sí hay un desfaz de género. No es tan marcado, ni directo, pero está ahí. No sé si sea solo por género, pero me he visto inmersa en casos en los que, sin experimentar mi trabajo, se fijan solo en la apariencia. Por otro lado, todos mis profesores de composición fueron hombres y me incentivaron a que crea en mí y haga lo que no sabía que podía hacer, en cambio he visto entre las mujeres un sabotaje. Creo que esto sucede debido a que no se nos enseña la labor de la mujer como profesional. Pensamos que cuando logramos algo, somos las primeras mujeres en hacerlo. Tal vez por este lado se crea ese egoísmo, pues queremos ser las primeras en lograr algo que ya se ha logrado. En este sentido, el género masculino tiene una ventaja y busca ayudar a que nosotras salgamos adelante ya que ellos ya tienen su lugar ganado. Por esto también hay una lucha no tan obvia, pero presente.

9. ¿Cree usted que existe actualmente una diferencia entre hombres y mujeres en el campo artístico y específicamente musical?

Si, como lo decía antes, creo que aún hay un desfaz en el lado de la educación porque la mujer como ente creador, sigue siendo excluida. Hay muchas mujeres compositoras alrededor del mundo que no han sido reconocidas. En el caso de Fanny Mendelssohn, su hermano Félix, al igual que su papá y su esposo, estaban conscientes de su superioridad, pero, ¿Quién sobresalió y de quien se nos enseña? Félix. No sé si talvez en otras instituciones lo hagan, pero a mí no se me enseñó de ella. Mientras esto no cambie en los centros de formación, va a haber este desfaz y falta de conciencia de nuestras antecesoras, lo que nos impide tomarlas como referentes para ver qué podemos hacer en base a su obra y no solo en base a la obra de los compositores masculinos que nos enseñan.

10. ¿Existe tal vez alguna otra compositora académica cuyo trabajo usted admire, haya sido de influencia o pueda destacar?

Destaco primero a Fanny Mendelssohn. Aún hay, al menos en países latinoamericanos, rasgos de machismo. Esto crea una inseguridad que hace que una mujer no esté segura ni decidida de lo que quiere porque no se afianza durante su crianza. En el caso de Fanny, siempre lo supo. Durante su niñez, recibió la seguridad de que ella sería un gran músico y mantuvo esta fuerza de voluntad de seguir adelante a pesar de la sociedad, la religión o el medio socioeconómico en el que se encontraba. Su hermano la ayudó para que continuase su formación. Al final, su padre la apoyó para realizar conciertos y presentarse como compositora e instrumentista. Aparte de que su obra es bastante amplia, me parece impresionante el lograr cambiar la mentalidad de todo un grupo de personas a su alrededor.

Por otro lado, Rosa Borja de Icaza, destaca no solo en lo musical sino lo artístico en general. Supo hacer que la mujer sobresalga en una época en la que, al menos en Latinoamérica, tenía un rol solo de casa y la parte profesional o de realización personal estaba excluida. Después de un viaje a Alemania y al ver a mujeres trabajando en el periodo post guerra, pensó que en el Ecuador la mujer también debía tener los mismos derechos y oportunidad de trabajo que el hombre. Se sumergió en grupos de elite importantes que manejaban aspectos políticos del país, a través de expresiones artísticas. Así pudo crear espacios para que la mujer se eduque. Creó campañas de alfabetización masivas y talleres para que la mujer salga a la vida profesional. A través del arte entró en un mundo complicado para la mujer y abrió campo para que otras se puedan desarrollar en el campo profesional. Por ese lado las admiro mucho a las dos.

ENTREVISTA A CAMILA ZALDUMBIDE

1. ¿Cómo definiría usted a su composición musical? En lo personal, ¿Qué representa para usted?

Creo que componer va muchísimo más allá de los lenguajes, o el estilo. Creo que es sobre crear. Crear significa darse a los demás. Creo honestamente que si no se tiene nada adentro entonces no se puede crear, no se puede decir nada. Componer es una forma de decir cosas, de expresarse y llegar en las personas a un lugar que solo se logra a través del arte, es super valioso y tiene un poder brutal. A nivel de composición musical, no me baso tanto en el lenguaje del compositor, es decir si es música electroacústica, dodecafonismo, atonalismo, o si se compone en Do Mayor. Creo que lo importante es crear, poder decir o transmitir algo y ser lo más auténtico para entregarse a los demás.

2. ¿Qué la llevó a inclinarse por la composición musical?

Yo quería ser directora de orquesta inicialmente, pero la vida me ha llevado por otros caminos de los cuales la composición fue de esos caminos inesperados. Lo tomé como un reto personal, pues cuando estaba en la universidad tuve que decidir entre ser intérprete de piano o estudiar composición. Soy arpista, así que no me atraía tanto la idea de ser intérprete en piano por lo que me arriesgué a estudiar composición aun cuando creía que era incapaz de componer.

3. ¿Qué tipo de música y qué compositores han influenciado su trabajo de composición?

Creo que sobre todo la música nacional ecuatoriana por una cuestión de identidad. Aún sigo descubriendo nueva música del Ecuador y sigue siendo una parte esencial en mí como compositora y como ecuatoriana. También destaco la música latinoamericana que escuchaba en casa desde mi niñez. En cuanto a compositores académicos, mi favorito siempre ha sido Bach por el uso del contrapunto en su música.

4. ¿Por qué razón ha designado usted una parte de su obra académica al piano?

Como mencioné antes, soy arpista formada en el Conservatorio Nacional, pero al ingresar a la universidad no podía elegir arpa como instrumento principal por falta de un profesor, así que decidí seguir piano el cual se ha vuelto un instrumento muy cercano a mí además de ser el instrumento con el que compongo por su versatilidad.

5. ¿Cómo percibe y definiría usted misma su lenguaje compositivo?

Yo lo defino como una búsqueda constante por lo que diría que es tal vez experimental. Creo que está muy influenciado por el nacionalismo, sin embargo, no busco enfrascarme en un solo lenguaje. Escribo lo que siento y en el lenguaje que me parece más adecuado para cada ocasión. Intento siempre experimentar cosas nuevas y seguir aprendiendo.

6. ¿Cómo cree usted que es percibido el rol de compositor en la actualidad? ¿Qué función o importancia le otorgaría usted?

Creo que la composición es algo que se ha dejado mucho de lado y ha sido una rama muy poco incentivada. Estamos acostumbrados a que se dé más importancia a la interpretación que a la creatividad, aun cuando también para ser un buen intérprete se necesita ser creativo. Para mí crear, no solo en música, y no solamente en un estilo o lenguaje compositivo, es una necesidad puesto que cada vez es fundamental que exista más música hecha en el Ecuador, la cual nos haga sentir orgullosos de nuestras raíces y de nuestra cultura. Si solamente nos dedicamos a interpretar a los grandes compositores europeos, nuestra identidad queda rezagada y en segundo plano cuando debería ser la fuente principal. Por esto es necesario e importante que cada vez existan más compositoras y compositores en nuestro país.

7. ¿Cómo describiría usted el rol o la presencia de la mujer en la música en el Ecuador?

A nivel mundial, no solo en el Ecuador, el número de compositoras es mucho menor en relación al número de compositores. Esto no tiene que ver con la falta de capacidad o creatividad sino más bien con varios aspectos como el nivel socioeconómico y como somos socializadas para que se nos haga más difícil tomar riesgos. Los puestos de poder y toma de decisiones son mucho más accesibles para los hombres que para las mujeres por la sociedad en la que vivimos, por el patriarcado. Es por esto que a las mujeres nos cuesta mucho más llegar a esos lugares, no solo de decidir sino de permanecer, de ser reconocidas, de ser visibilizadas. Tenemos una gran carga en nuestros hombros, los cuidados. Las mujeres estamos socializadas para estar en casa porque afuera el mundo es peligroso y corremos riesgos. Mientras a los hombres se les educa para que exploren, para que creen, para salir al mundo.

8. ¿Cómo ha sido su experiencia como mujer artista y específicamente como compositora de música académica?

Creer junto a mi hermano me permitió ser más libre, poder salir de casa, aprender, explorar y ahora tener esa llama de poder tomar riesgos. Aun así, creo que a las mujeres nos cuesta más creernos capaces porque siempre debemos demostrar con títulos, premios, etc que nuestro trabajo es valioso. Creo que he sido afortunada por poder elegir los caminos que he querido y elegir a lo que quiero dedicar mi vida, pero también ha sido por un gran esfuerzo personal y con un costo bastante alto porque vivimos en un país machista y patriarcal. Me he topado varias veces con personas que no me miran como profesional, sino como una mujer bonita. Hay acoso laboral. Me ha tocado llegar a un lugar de trabajo y lo primero que me pregunten es si soy soltera. Eso sin contar el miedo y el acoso a la que estamos expuestas solo con salir a la calle. Somos seres integrales y todo esto influye.

9. ¿Cree usted que existe actualmente una diferencia entre hombres y mujeres en el campo artístico y específicamente musical?

Creo que menos mujeres (aunque cada vez más) toman esta decisión de ser compositoras porque es algo nuevo, es un atreverse ya que como dije antes no nos resulta fácil. No hay diferencias a nivel de creatividad o de capacidades. La diferencia es todo lo demás, ¿Cómo se ve a una mujer que decide dejar de lado su familia para ser una gran profesional, en comparación a como se ve a un hombre que hace lo mismo?, ¿Qué pasa cuando una mujer decide hacer ambas cosas? Está tan normalizada esta sobrecarga de que debemos ser super mujeres, y debemos ser buenas profesionales y además buenas madres, esposas, amigas. O ¿Cómo se mira socialmente a una mujer que decide no formar una familia y dedicarse solamente a su carrera? Estamos expuestas a una constante crítica, mucho más fuerte que los hombres. Incluso una crítica entre nosotras.

10. ¿Existe tal vez alguna otra compositora académica cuyo trabajo usted admire, haya sido de influencia o pueda destacar?

No hace mucho yo no encontraba otras mujeres compositoras de música académica, En la Universidad sé que algunas chicas de las generaciones siguientes eligieron composición. Por otro lado, gracias a algunos festivales y a Línea Cero, un grupo de compositores y compositoras del Ecuador pude conocer a algunas compositoras como

Janeth, Ana, Blanca, Dina y escuchar su música. Lo más valioso ha sido poder conocernos entre nosotras porque si no nos conocemos ni siquiera entre nosotras es mucho más difícil visibilizar que existimos e incentivar a otras mujeres a seguir composición, dirección o cualquier profesión en las que ellas quieran arriesgarse. Yo recuerdo que quise ser directora de orquesta porque le vi dirigir a la Maestra Andrea Vela, ella fue mi inspiración. Así que ojalá podamos motivar a más mujeres músicos a seguir este camino de la composición. El mundo está cambiando, estamos empezando a estar en puestos de poder, de toma de decisiones, a elegir profesiones que se veían solamente para hombres y cada vez somos más. Sobre todo, cada vez nos juntamos y nos reconocemos entre nosotras porque unidas somos más fuertes.